

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



# **La arquitectura de los museos en Yugoslavia: 1945 – 1965**

Tesis Doctoral de Ana Miladinović

Director de tesis: Xavier Monteys Roig

Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya

Barcelona, 2015



## Acta de calificación de tesis doctoral

Curso académico:

Nombre y apellidos

Programa de doctorado

Unidad estructural responsable del programa

## Resolución del Tribunal

Reunido el Tribunal designado a tal efecto, el doctorando / la doctoranda expone el tema de la su tesis doctoral titulada \_\_\_\_\_.

Acabada la lectura y después de dar respuesta a las cuestiones formuladas por los miembros titulares del tribunal, éste otorga la calificación:

☐ NO APTO

☐ APROBADO

☐ NOTABLE

☐ SOBRESALIENTE

(Nombre, apellidos y firma)		(Nombre, apellidos y firma)	
Presidente/a		Secretario/a	
(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)	
Vocal	Vocal	Vocal	

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

El resultado del escrutinio de los votos emitidos por los miembros titulares del tribunal, efectuado por la Escuela de Doctorado, a instancia de la Comisión de Doctorado de la UPC, otorga la MENCIÓN CUM LAUDE:

☐ SÍ

☐ NO

(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)
Presidente de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado	Secretario de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado

Barcelona a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

## Índice

### La arquitectura de los museos en Yugoslavia: 1945–1965

<b>1</b>	<b>Introducción</b>
6	El museo como expresión de una nación
12	Ámbito de trabajo
14	Esquema del trabajo
<b>17</b>	<b>01 El fenómeno del museo</b>
20	La expresión arquitectónica formal
27	Los elementos del espacio de exposición
30	La flexibilidad del espacio
34	La idea de un crecimiento ilimitado
36	Entre la forma y el contenido
<b>41</b>	<b>02 En torno a una nueva sociedad</b>
41	Los deseos y las posibilidades /Arquitectura del momento/
49	El museo como desafío arquitectónico /La tradición de construir museos/
53	La nueva política cultural /El papel de los museos/
<b>61</b>	<b>03 Los concursos arquitectónicos</b>
63	Lo nacional como idea /Los participantes de los concursos/
66	La creación de las matrices /Las soluciones presentadas en concursos/
84	La oportunidad perdida /Los resultados de los concursos/
<b>97</b>	<b>04 El museo y la ciudad</b>
97	Los conceptos incompletos /El museo en una ciudad nueva/
119	La naturaleza como emplazamiento /El museo en el parque/
<b>133</b>	<b>05 Hacia un museo que «rompe las cadenas»</b>
133	Hacia una escultura útil /La búsqueda de autenticidad/
146	Hacia un paseo arquitectónico / La búsqueda de espacio expositivo dinámico/
<b>169</b>	<b>06 Sobre la arquitectura museística yugoslava</b>
169	A modo de conclusión
170	Epílogo
<b>175</b>	<b>Bibliografía</b>
<b>187</b>	<b>Procedencia de las ilustraciones</b>
<b>205</b>	<b>Anexo I - Los museos en Yugoslavia- museos proyectados entre 1945 y 1965</b>
<b>209</b>	<b>Anexo II - Los museos del mundo- museos proyectados entre 1945 y 1965</b>
<b>221</b>	<b>Anexo III - Los museos en Yugoslavia- datos generales y información gráfica</b>
<b>237</b>	<b>Anexo IV - Biografías de Arquitectos</b>
<b>251</b>	<b>Agradecimientos</b>



Referencia de abreviaturas:

**BIH**- Bosnia y Herzegovina

**CIAM**- Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (en francés: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)

**EEUU**- Estados Unidos

**ICOM**- Consejo Internacional de Museos (en inglés: International Council Of Museums)

**MOMA**- Museo de Arte Moderno (en inglés: Museum of Modern Art)

**ONU**- Organización de las Naciones Unidas

**PCC**- Partido Comunista de Croacia

**PCY**- Partido Comunista Yugoslavo

**PUG**- Plan Urbanístico General

**PCUS**- Partido Comunista de la Unión Soviética

**RFPY**- República Federativa Popular de Yugoslavia

**RSFY**- República Socialista Federativa de Yugoslavia

**RP**- República Popular

**UNESCO**- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en inglés United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

**URSS**- Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Para facilitar la lectura de los nombres propios, topónimos y notas bibliográficas escritas en la gramática original, la siguiente tabla,<sup>1</sup> establece las equivalencias de pronunciación:

**Ž**: En castellano equivale a un sonido entre la «y» y la «g», muy suaves. En catalán suena como la «j» de boja.

**Č**: Viene a ser la «ch» fuerte de la palabra chocolate.

**Ć**: Suena como «ch/sh» y se emplea mucho al final de nombres y topónimos.

**Đ**: Es la combinación fonética «dj» que se pronuncia como una «ll» suave.

**J**: Es la «ll» de la palabra llave. A veces se pronuncia prácticamente como una «i»; por ejemplo, en Marija.

**Š**: Es una «x» que en catalán se encuentra en palabra caixa.

**NJ**: Corresponde a la «ñ».

**Dž**: Vendría a ser una «y» muy suave o el sonido catalán «tg» en jutge.

---

<sup>1</sup> La explicación que relaciona la ortografía serbia con la pronunciación castellana o catalana, está tomada del autor Francisco Veiga en *Slobo: Una biografía no autorizada de Milošević*, Barcelona: Debate, 2004.

La presente tesis estudia la «arquitectura de los museos» de Yugoslavia,<sup>1</sup> entre 1945 y 1965. Por otra parte, el hecho de que los museos son una referencia obligada fundamental en la historia de la arquitectura —o según nos dice, metafóricamente, Vittorio Lampugnani funcionan «como un instrumento sismográfico con el que registrar las oscilaciones y convulsiones de la cultura arquitectónica a primera vista y con gran precisión»<sup>2</sup>— nos permite desarrollar un análisis más amplio de la situación general de la arquitectura. Después de las dificultades que siguieron a la Segunda Guerra Mundial —una vez superada la doctrina del realismo socialista, tras la ruptura de relaciones con la URSS en 1948— la arquitectura moderna alcanza un protagonismo indiscutible en Yugoslavia. De entre todos los edificios que se construyen durante este periodo es en los museos donde se reflejan, tal vez mejor que en otro tipo de construcciones, dos criterios y postulados distintos: los de la arquitectura moderna y los que hacen de Yugoslavia un país diferente. Esto es: una nación, que aunque agrupada junto a los denominados «países no alineados», está orientada tanto al bloque del Este como al del Oeste.

La práctica de una arquitectura especializada en museos es escasa en Yugoslavia antes de la Segunda Guerra Mundial.<sup>3</sup> La preocupación por diseñar edificios específicamente adaptados a las funciones de presentar y conservar las colecciones, aparece precisamente en esta época y se refleja sobre todo en los concursos convocados para la construcción de diferentes museos. Además de los siete museos que se construyen, este período se caracteriza porque un número significativo de proyectos no se llegan a realizar. Todos ellos, los construidos y los únicamente proyectados, por sus características arquitectónicas contribuyen en gran manera al desarrollo de la arquitectura de los museos y a elevar el nivel de la arquitectura yugoslava de posguerra.

---

1 Yugoslavia es un término que describe genéricamente a varias entidades políticas que existieron sucesivamente en la parte occidental de la Península Balcánica en Europa, durante la mayor parte del siglo XX, es decir de 1929 hasta 2003. El primer país en ser conocido por este nombre fue el Reino de Yugoslavia, que antes de 1929 era conocido como el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos (establecido en 1918). Tras la Segunda Guerra Mundial, el territorio recibió la denominación de República Democrática Federal de Yugoslavia en 1945 y en el mismo año cambió su nombre por República Federativa Popular de Yugoslavia. En 1963, pasó a llamarse República Socialista Federativa de Yugoslavia que fue el estado yugoslavo de mayor duración. A partir de 1991, la República Socialista Federativa de Yugoslavia se desintegró a causas de la secesión de la mayoría de las entidades constitutivas del país. El siguiente estado la República Federal de Yugoslavia, ya con distinta composición geográfica, existió hasta 2003, cuando modificó su nombre por el de Serbia y Montenegro.

2 Citado por Martha Thorne en *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*, pág. 16.

3 El capítulo que titulamos «En torno a una nueva sociedad», trata sobre la tradición de construir los museos y las causas más frecuentes que dan pie a la construcción de museos. Como veremos, apenas después de 1950, la construcción de museos deja de ser una iniciativa personal para formar parte de la política cultural del país.

Nuestro análisis está además enriquecido con la experiencia personal y con el conocimiento específico y directo de los museos estudiados. Especialmente el Museo de Arte Contemporáneo en Belgrado<sup>4</sup> y el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina en Sarajevo<sup>5</sup> contribuyen a atraer la atención sobre esta temática. Estos dos museos –aunque relativamente pequeños en cuanto a superficie y a pesar de haber sido alterados y estropeados– destacan como la culminación de un período rico en construcciones arquitectónicas representando, a mi entender, la cumbre de la arquitectura yugoslava. Sin embargo, sus éxitos respectivos han corrido suertes dispares ya que, mientras que al Museo de Arte Contemporáneo se le considera como el edificio de mayor interés de la época, por el contrario al Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina ni se le valora aún suficientemente, ni goza del reconocimiento que merece. De todos modos, no hay duda de la importancia de ambas construcciones en el contexto internacional de la arquitectura museística de posguerra.

La expresividad plástica del Museo de Arte Contemporáneo se consigue debido a su forma, completamente abstracta. (Fig. 1-3) El museo se articula por medio de seis cubos cerrados, que giran 45 grados en sus posiciones, concebidos a modo de un mineral cristalizado. Gracias a este original recurso visual, el Museo ocupa un lugar destacado en todas las exposiciones retrospectivas sobre la arquitectura yugoslava de posguerra, tanto las nacionales como las internacionales.<sup>6</sup> Cabe resaltar la crítica que de éste hace Alberto Mambriani en su libro *L'Architettura moderna nei paesi balcanici*. Mambriani no duda en calificar al Museo de Arte Contemporáneo, con las siguientes palabras: «Il museo rappresenta senza dubbio una delle opere piú riuscite della nuova architettura yugoslava».<sup>7</sup> En el ámbito específicamente yugoslavo, los arquitectos de dicho museo,



2  
3  
1

**Figura 1:** Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960-1965.

**Figura 2:** Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960-1965.

**Figura 3:** Interior de la sala de esculturas del Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960-1965.

4 El Museo de Arte Contemporáneo comenzó llamándose Galería Moderna. En 1958, en un acto de la Unión de Cultura del Comité Popular de la Ciudad de Belgrado, se toma la decisión de fundar la Galería Moderna. En 1965 –justo inmediatamente después de su construcción y por decisión de la misma junta de dirección de dicha Galería Moderna– ésta cambia su nombre al de Museo de Arte Contemporáneo. En la propuesta para cambiar la denominación se destaca que el cambio del nombre no significa un cambio de concepto o de finalidad.

5 En la actualidad el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina ha cambiado su nombre, junto con su enfoque, por el de Museo de la Historia.

6 Justo después de su construcción, en las revistas *Domus* y *Architecture d'Aujourd'hui*, se publican textos sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

7 Alberto Mambriani: *L'Architettura moderna nei paesi balcanici*, pág. 179.

**Figura 4:** Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Ede Šmihlen y Radovan Horvat; 1958-1963.

**Figura 5:** Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Ede Šmihlen y Radovan Horvat; 1958-1963.

**Figura 6:** Vista desde patio central del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Ede Šmihlen y Radovan Horvat; 1958-1963.

**Figura 7:** Escalera principal del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Ede Šmihlen y Radovan Horvat; 1958-1963.



4  
5  
6  
7

Ivan Antić e Ivanka Raspopović, reciben numerosos elogios de la crítica y un importante reconocimiento por su proyecto. En 1965 ganan, entre otros, el prestigioso «Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado».<sup>8</sup> El Jurado<sup>9</sup> que premia el proyecto subraya cuales son estos logros: «El Museo de Arte Contemporáneo se concreta en una realización poderosa que está fundamentada en un concepto arquitectónico original; sus autores, sin duda alguna, contribuyen con esta obra a enriquecer el patrimonio de nuestras creaciones arquitectónicas contemporáneas, sobre todo en referencia a la arquitectura de Belgrado».<sup>10</sup>

El Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, de composición neoplástica, representa un ejemplo del espíritu característico de la arquitectura Miesiana. (Fig. 4-7) El conjunto se articula forzando al límite la continua alternancia de elementos transparentes y masivos. La caja blanca y ciega parece flotar sobre el volumen vacío de la planta baja, dando así juego a un contraste dramático a la vez que provocador. Gracias a lo impactante de este recurso visual, los arquitectos Edo Šmihlen y Boris Magaš reciben, en 1963, el Premio «Viktor Kovačić»<sup>11</sup> a la mejor realización arquitectónica del año; premio en el que se valora el que el proyecto y el museo «suponen una contribución indiscutible para el desarrollo de la arquitectura contemporánea yugoslava».<sup>12</sup> A pesar de lo expuesto, este museo queda incomprensiblemente relegado en las décadas de la posguerra y su arquitectura no recibe el reconocimiento que merece.

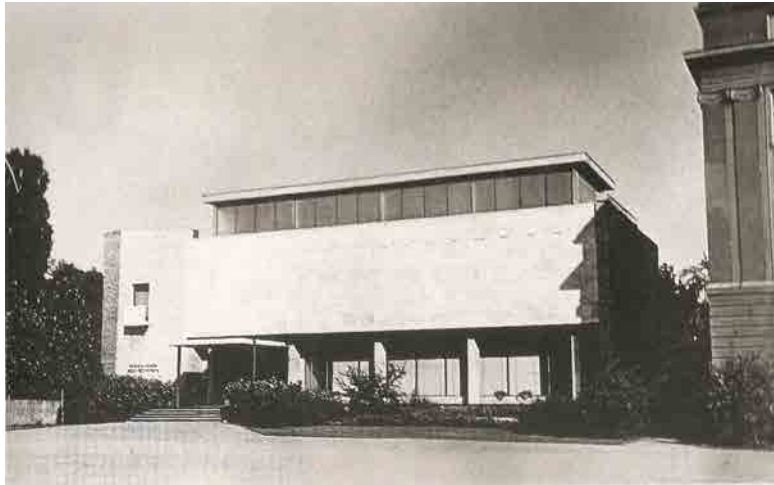
8 El «Premio de Octubre», se concede anualmente por la ciudad de Belgrado para logros sobresalientes en los diversos campos, entre otros para la Arquitectura y Urbanismo.

9 El jurado lo forman los arquitectos: Stanko Mandić, Ivan Kurtović, Bogdan Bogdanović, Milorad Macura y Josip Svoboda.

10 «Harmonično i funkcionalno», pág. 1.

11 El Premio anual «Viktor Kovačić» existe desde 1959 y se otorga como Premio Honorífico de Toda la Vida, como también para la mejor realización arquitectónica en el año corriente.

12 «Nagrada Viktor Kovačić», pág. 1.



**Figura 8:** Galería Pavle Beljanski, Novi Sad; Ivo Kurtović; 1958-1961.

**Figura 9:** Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Ivan Vitić; 1959-1970.

---

8

9



Otros museos construidos —la Galería Pavle Beljanski del arquitecto Ivo Kurtović (Fig. 8), el Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina<sup>13</sup> del arquitecto Ivo Vitić (Fig. 9), el Museo de los Regalos<sup>14</sup> del arquitecto Mihailo Janković (Fig. 10), el Museo Arqueológico (Fig. 11) y el Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia (Fig. 12), ambos del arquitecto Mladen Kaulzarić— se caracterizan por ser creaciones contemporáneas de arquitectura moderna que construyen arquitectos prestigiosos a nivel nacional pero que ni gozan, aún, de reconocimiento internacional, ni han conseguido ganar premios. A pesar de ello, merecen ocupar un lugar destacado en cualquier muestra retrospectiva de importancia que se haga sobre la arquitectura yugoslava de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, ya que son sin duda obras importantes fundamentadas en conceptos válidos.

De esta manera —mediante la introducción de este nuevo programa arquitectónico y pese a la falta de una cultura especializada en arquitectura museística— se llegan a proyectar y a construir, en tan sólo dos décadas, edificios de gran interés. Edificios que son ejemplos significativos no sólo de este tipo específico de arquitectura, sino también de la arquitectura yugoslava moderna. El propósito de este trabajo es observar la evolución y desarrollar una reflexión precisa y

---

13 El Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular en la actualidad es el Museo de Arte Contemporáneo de Voivodina, habiendo cambiado también su concepto y finalidad.

14 El Museo de Regalos en la actualidad es el Museo 25 de Mayo habiendo cambiado también su concepto y finalidad.



**Figura 10:** Museo de los Regalos - Museo 25 de Mayo, Belgrado; Mihailo Janković; 1961-1962.

**Figura 11:** Museo Arqueológico, Zadar; Mladen Kauzlarić; 1964-1972.

**Figura 12:** Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia, Split; Mladen Kauzlarić; 1965-1976.

10

11

12



bien fundamentada de los diferentes proyectos museísticos. Por otro lado, llama la atención que el periodo investigado es un momento que no goza del reconocimiento adecuado en la historia de la arquitectura y que sobre la mayor parte de estas obras apenas se ha analizado o publicado nada. El interés para realizar este estudio está motivado no sólo por la importancia misma de los edificios y por mi interés personal en la arquitectura específica de los ejemplos escogidos, sino además por el deseo de llenar el inmerecido vacío que hay sobre este tema.

Teniendo en cuenta lo expuesto, el objetivo principal de este estudio es cuestionar, analizar y explicar críticamente las especificidades arquitectónicas de los proyectos para museos acaecidos en Yugoslavia entre 1945 y 1965. A la vez es nuestra intención, resaltar la contribución que éstos suponen para este periodo poco explorado y conocido.

### El museo como la expresión de una nación

Michael Brawne —en el prologo del libro *The New Museum, Architecture and Display*— analizando la arquitectura de los museos de los años cincuenta del siglo XX, argumenta su método de analizar los museos clasificándolos por regiones y por países. Según el autor en este periodo, a pesar de las conferencias organizadas por ICOM<sup>15</sup> o por diversas publicaciones internacionales, «las ideas no cruzaban las fronteras fácilmente».<sup>16</sup>

Michael D. Levin, por el contrario, destaca en su libro *The Modern Museum, Temple or Showroom* —en el que alude a la postura de Michael Brawne— que las características regionales son muy raras y que por ello las tendencias localistas son de una importancia limitada. Como argumento para apoyar su tesis, Levin aclara: «Culture is now international, and the various sources of any individual development do not necessarily originate in a single region. Modern architecture is the outcome of an exchange of ideas and a flow of information from one country to another through publications, travel, etc., a factor which lies at the root of the term “International Style”».<sup>17</sup>

Los contrastes de estas dos actitudes nacen por un lado de aquel principio, básico en la arquitectura moderna, que promueve la universalidad y por otro de los intentos de conocer e interpretar las identidades locales. En efecto, no pocas veces la adaptación a condiciones concretas, da pie a desviaciones del Estilo Internacional, por las que su universalidad programática se altera significativamente. De este modo, la expresión de la arquitectura moderna se mezcla con tendencias regionales y nacionales, convirtiéndose en la representación puntual de una cultura y una sociedad.

La polémica mencionada, en el campo referente a la bibliografía sobre los museos, incita a la investigación sobre la existencia de características típicas en la arquitectura de los museos yugoslavos. En relación, el objetivo de esta investigación es determinar —además de identificar, localizar y analizar las obras de interés de la arquitectura yugoslava de posguerra— en qué medida y de qué modo influyen las circunstancias (históricas, políticas, económicas y culturales) acaecidas después de la Segunda Guerra Mundial, en el concepto mismo de museo y en su expresión arquitectónica.

El periodo que analizamos coincide con la terminación de la Segunda Guerra Mundial, es decir con la constitución de un nuevo estado,

---

15 El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización internacional de museos y profesionales de museos, creada en 1946. El ICOM establece las normas y los estándares necesarios para estas instituciones tanto para su concepción como para la administración y la organización de sus colecciones. El ICOM fija su sede en París y difunde sus ideas en la revista *Museum* y en el *ICOM News*.

16 Michael Brawne: *The New Museum, Architecture and Display*, pág. 29.

17 Michael D. Levin: *The Modern Museum: Temple or Showroom*, pág. 15.





**Figura 13:** Mapa de Yugoslavia. Ubicación de las repúblicas federadas y de sus respectivas capitales.

creado en circunstancias sociales y políticas completamente nuevas. En 1945 se proclama la República Federativa Popular de Yugoslavia, un estado multiétnico complejo conocido como la segunda Yugoslavia o también la Yugoslavia de Tito.<sup>18</sup> (Fig. 13) RFPY la forman seis repúblicas federadas: Serbia, Croacia, Eslovenia, Bosnia y Herzegovina, Macedonia, Montenegro y las provincias autónomas de Voivodina y Kosovo y Metohija. El 31 de Enero de 1946, la nueva constitución proclama: «RFPY es el estado popular en forma de república, la comunidad de naciones con derechos iguales, cuales expresan, usando su derecho a autodeterminación incluyendo el derecho de separación, su voluntad libre de vivir juntos en un estado federal».<sup>19</sup> A pesar de que en la Constitución de 1946 el término federal presupone la autodeterminación de las repúblicas federadas, los derechos de cada una de las repúblicas quedan supeditados a los de la República Federal.

Desde el punto de vista de la política, en los primeros años de su existencia, el Estado se caracteriza por sus fuertes lazos con el bloque político soviético (1945–1948) y más tarde por el desarrollo independiente del socialismo de autogestión. Durante este periodo, el Estado está tanto orientado al bloque del Este como al del Oeste y formando parte al mismo tiempo del movimiento

<sup>18</sup> Josip Broz Tito es el Primer Ministro de la RFPY. Tito es elegido como presidente en 1953 y posteriormente, en 1963, es nombrado «Presidente vitalicio». El puesto de presidente ocupa hasta su muerte, en 1980.

<sup>19</sup> La Constitución RFPY, el 31 de Enero de 1946, disponible en [http://www.arhivju.gov.rs/active/sr-latin/home/glavna\\_navigacija/leksikon\\_jugoslavije/konstitutivni\\_akti\\_jugoslavije/ustav\\_fnrj.html](http://www.arhivju.gov.rs/active/sr-latin/home/glavna_navigacija/leksikon_jugoslavije/konstitutivni_akti_jugoslavije/ustav_fnrj.html)

de Países No Alineados, a través del cual establece relaciones con los estados poscoloniales del Tercer Mundo. (Fig. 14-18)

Con el fin de renovar e industrializar al país, destruido por la guerra, se pone en marcha en 1947 el Primer Plan Quinquenal para el Desarrollo.<sup>20</sup> El plan promueve la construcción de carreteras y grandes fábricas, de zonas residenciales e instituciones educativas y sanitarias. (Fig. 19-21) También, el plan prioriza la educación de los trabajadores, las campañas de alfabetización, la fundación de nuevas universidades y la ampliación de las ya existentes. Josip Broz Tito en su exposición sobre el Plan Quinquenal explica: «La realización de éste Plan Quinquenal va a transformar nuestro país completamente, lo que significa que sería más rico no sólo en bienes, sino los bienes mismos nos van a posibilitar un desarrollo cultural más rápido. Vamos a tener, no sólo muchas más fábricas, minas, ferrocarriles, máquinas, buenas comunicaciones, sino también muchas más escuelas, de educación secundaria y superior, diferentes instituciones científicas, así como también ciudades y pueblos renovados».<sup>21</sup>

La financiación significativa de las instituciones culturales no es una necesidad esencial en estos primeros años después de la guerra y no cobra importancia hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX. De acuerdo a la prosperidad económica y al intenso desarrollo de Yugoslavia—que en aquellos años tiene uno de los índices de crecimiento industrial más alto en el mundo—los finales de los cincuenta y principios de los sesenta del pasado siglo, experimentan un periodo de fuerte crecimiento en todos los campos. Es en dicho periodo precisamente cuando se realizan la mayoría de los proyectos para museos.

Enmarcándolo temporalmente, el periodo que investigamos finaliza en 1965 con la aprobación de la Primera Reforma Económica.<sup>22</sup> En ésta se prohíbe la inversión en edificios de las actividades no-productivas y no-económicas, con la única excepción de aquellas zonas residenciales y edificios cuya realización ya haya comenzado. Este momento coincide también con cambios importantes dentro del ámbito de arquitectura en los que se critica y cuestiona el concepto mismo de arquitectura moderna.

El espacio cultural yugoslavo está formado por un conjunto complejo de diversas tendencias locales, nacionales y étnicas representativas de las diferentes repúblicas confederadas.<sup>23</sup> A pesar de ello, el espacio cultural yugoslavo, se muestra estrechamente asociado en numerosas manifestaciones, en sus relaciones humanas y en sus aspiraciones comunes, de tal modo que refleja un carácter unitario como entidad artística. La política cultural de Yugoslavia, en gran medida, se realiza debido a iniciativas directamente tomadas por el liderazgo del partido y del estado, es decir bajo las condiciones de un poder centralizado. Así es que las decisiones sobre la fundación

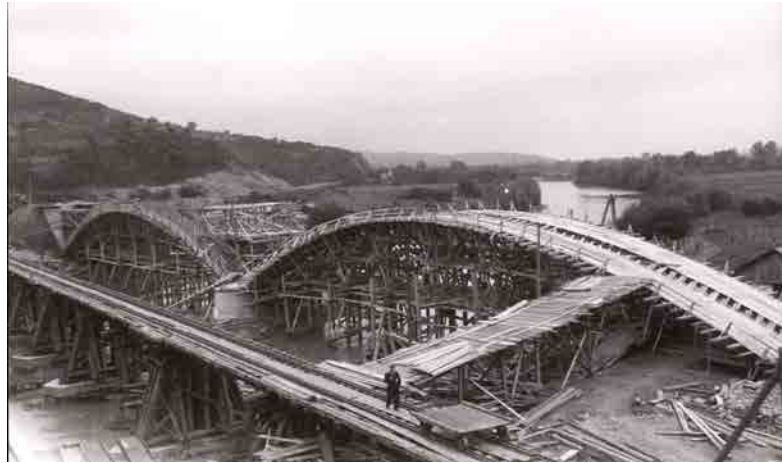
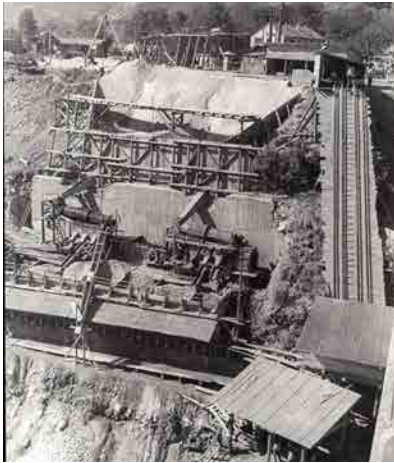


20 El Plan lo diseñó Andrija Hebrang y después de su reemplazo la realización recayó en manos de Boris Kidrič. La Ley sobre el Plan Quinquenal para el Desarrollo de la economía popular de la RFPY, 1947–1951, contiene disposiciones adicionales detalladas separadamente para cada república, así como un apartado específico para Belgrado.

21 Citado por Nikola Dobrović en *Urbanizam kroz vekove. Deo 1, Jugoslavija*, pág. 63.

22 La RSFY en su Primera Reforma Económica (1964–1965) adopta una serie de medidas económicas y políticas con el fin de revitalizar y sanear la crisis de la economía.

23 El concepto de espacio cultural yugoslavo, como destaca Denegri, «no representa ningún tipo de construcción política con connotaciones centralistas, unitarias o yugo-nostálgicas; más bien es un conjunto geográfico, artístico y temporal convertido en hecho histórico. Realidad histórica que no anula las diferentes características culturales, históricas y artísticas coexistentes dentro de dicho espacio». Para más detalles por favor mirar en *Jugoslovenski umetnički prostor 1900-1991, Postavka iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd, 1991.



página anterior

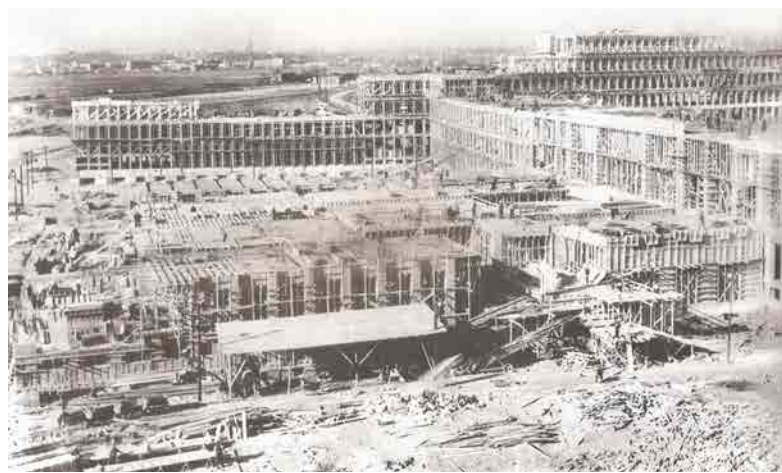
**Figura 14:** Tito en Gran Bretaña: Tito y Winston Churchill, el Primer Ministro Británico; 1953.

**Figura 15:** Tito en Rusia: Firma de la declaración conjunta del gobierno de la RFPY y de la URSS, y firma de la declaración sobre las relaciones entre el PCY y el PCUS; 1956.

**Figura 16:** Tito en Francia: Tito y René Coty, el presidente de la Cuarta República Francesa; 1956.

**Figura 17:** Tito en Estados Unidos, XV Sesión de la Asamblea General de la ONU: Reunión con Dwight Eisenhower, el presidente de Estados Unidos; 1960.

**Figura 18:** Jefes de delegación en la Primera Conferencia de los Países No Alineados, Belgrado; 1961.



de museos y su construcción dependen de los más altos organismos políticos de las repúblicas y del estado. En tales condiciones, la actividad arquitectónica está supeditada al control ideológico, dependiendo su financiación de las instituciones del poder. (Fig. 22-24) Sorprendente, el ejercicio del oficio de la arquitectura en sí misma, goza de libertad absoluta en el planteamiento de los conceptos y soluciones que propone, mostrando una gran autonomía frente a las puntuales presiones ideológicas. Los arquitectos yugoslavos evidencian una remarcada devoción por el uso de los elementos, los principios y la estética de la arquitectura moderna. A la vez, llevados por el entusiasmo de construir y de renovar un estado recientemente formado, manifiestan en su trabajo el deseo y la necesidad de expresar con ideas propias, el sentimiento de un orgullo nacional.

Es pues en esta realidad social y política, propia de este periodo, en el que se desarrolla la arquitectura de los museos. Como una condición previa para su completa comprensión, es necesario examinar la totalidad de la creación arquitectónica referente a los museos entre 1945 y 1965. (Ver Anexo I) Los museos construidos, al igual que los proyectos no realizados, son el mejor testimonio de las posibilidades y de las limitaciones, de las oportunidades aprovechadas y de las pérdidas. A través del análisis de los proyectos llegamos a la evidente conclusión que cada proyecto no posee las características de una expresión arquitectónica aislada y autónoma. Precisamente es la evidencia de este hecho la que nos lleva a enfocar el estudio sobre la arquitectura de los museos —no como un tipo determinado de edificio, ni en su importancia histórica como ejemplos de la arquitectura yugoslava— sino más bien en las influencias y conexiones que se reflejan dentro del

**Figura 19:** Construcción del puente, Rankovićev; 1951.

**Figura 20:** Construcción de la Central hidroeléctrica, Jablanica; 1951.

**Figura 21:** Edificio en construcción del Gobierno de la RFPY, Belgrado; 1949.

14

15

16

17

18

20 | 19  
21



22  
23  
24

**Figura 22:** Tito visitando las obras de construcción de Nuevo Belgrado; 1949.

**Figura 23:** Visita de Tito al Instituto de Urbanismo de Belgrado: examinando la maqueta de Nuevo Belgrado; 1960.

**Figura 24:** Tito examinando la maqueta del edificio del Comité Central del PCY; 1960.



espacio cultural yugoslavo. Como consecuencia de estas influencias internas se desarrollan características comunes en la arquitectura de los museos. Estas características, en su contexto más amplio, se manifiestan como especificidades que exigen una descripción de las peculiaridades propias de la arquitectura de los museos en Yugoslavia. Por tal motivo, esta investigación se centra en la hipótesis de que el desarrollo de la arquitectura de los museos en Yugoslavia presenta características que acompañan la mayoría de los proyectos y que es nuestro propósito identificar en este estudio. Es más, presenta dichas características específicas sin por ello abandonar las ideas museográficas vigentes en dicho periodo y sin excluir la fisonomía singular de cada ejemplo concreto.

La identificación de las complejas relaciones que acontecen en una contemporaneidad específica, se estudiarán en base a cuatro enfoques: el análisis de los museos examinado bajo el prisma de la realidad social y política (Capítulo segundo); el análisis de los concursos arquitectónicos para los museos (Capítulo tercero); el análisis de los edificios museísticos dentro del contexto de las profundas transformaciones urbanas (Capítulo cuarto); y por último, el análisis de las características funcionales y formales, como parámetros cruciales, en el proceso de proyectar (Capítulo quinto).

Para poder completar este análisis han sido necesarios el estudio detallado de los planos originales así como la recopilación sistemática del material fotográfico de la época y de aquellos documentos relacionados directa o indirectamente con el tema; escritos referentes a las memorias descriptivas y técnicas de los proyectos, las correspondencias, o los programas de inversiones, etc. El resultado del trabajo realizado durante esta fase ha sido una mejor comprensión de los proyectos, que a su vez nos ha permitido reconstruir sus trayectorias y las aportaciones fundamentales.

Junto a este sistema tradicional de contextualizar nuestros argumentos e hipótesis emplearemos además dos importantes estrategias.

La primera surge como resultado del análisis de los planos originales y consiste en la elaboración de dibujos esquemáticos que aislen y comparen un mismo tema en diversos edificios, permitiendo de este modo percibir las similitudes y paralelismos entre los diferentes museos. Para poder compararlos, como es lógico, dichos esquemas estarán reproducidos a una misma escala. También es posible comprender los proyectos a partir de un análisis individual de los mismos. En esta fase nuestra intención es establecer las relaciones entre los proyectos, a partir de las soluciones adoptadas, concluyendo sobre la existencia de recursos comunes. Con este mismo propósito y empleando esta misma estrategia el capítulo cuatro incluye los esquemas de temas urbanísticos.

Otra estrategia importante para desarrollar nuestra tesis y poder concretarla en postulados de interés, ha sido dar voz a las opiniones de los protagonistas de aquellos hechos y época. Manteniendo el espíritu crítico sobre este conjunto de opiniones y partiendo de nuestro personal enfoque, intentamos con este planteamiento encuadrar cuestiones específicas en su adecuado contexto ideológico, cultural y geográfico. Construir un texto dando voz a los distintos actores –arquitectos, comisarios, miembros de los jurados, políticos– funciona como una reflexión “coral” sobre este episodio de la arquitectura yugoslava.

## Ámbito de trabajo

Los estudios sobre la arquitectura moderna yugoslava se han incrementado de manera notable en los últimos diez años.<sup>24</sup> A pesar de ello, la revisión crítica de la arquitectura hecha después de la Segunda Guerra Mundial, sigue siendo escasa y exigua. Como consecuencia nos encontramos con un período de fuerte actividad productiva pero en el que dicha actividad carece de un contrapunto de registro y de difusión y consecuentemente de atención crítica.

Durante mucho tiempo, antes de fragmentarse el país, los únicos libros en lengua serbo-croata<sup>25</sup> que estudian la arquitectura yugoslava son: *Arquitectura en Yugoslavia: 1945–1990* del arquitecto Ivan Štraus, publicado en 1991 y el libro *Arquitectura del siglo XX – el arte en Yugoslavia* del arquitecto Manević Zoran, publicado en 1986. Otros libros publicados mientras aún existe Yugoslavia, como los catálogos de las exposiciones o las monografías de arquitectos y de edificios, tienen el único propósito de enumerar y sumar arquitectos y realizaciones arquitectónicas de manera informativa y carente de análisis crítico.<sup>26</sup>

Después de la fragmentación de Yugoslavia, ocurrida en 1992, continúa la carencia de publicaciones que debatan sobre la creación arquitectónica y ello se debe a algunas circunstancias peculiares del pasado de esta región. Tras el fracaso del estado –a causa de la guerra, de las sanciones y de la permanente crisis financiera– se desatienden, en términos generales, las actividades de publicidad y promoción. Tampoco conviene olvidar el hecho de que el estudio de la arquitectura de los años cincuenta, supone no sólo dar un salto atrás en el tiempo, sino además dar un salto a un país desaparecido; la división de Yugoslavia, influye mucho en la manera y en la aptitud con que arquitectos y teóricos de la arquitectura encaran el análisis de dicho período.



26  
25

Figura 25: Museo Militar en la portada de la revista *Urbanizam i Arhitektura*; 1950.

Figura 26: Museo de La Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina en la portada de la revista *Arhitektura*; 1962.

24 Destacan sobre todo los dedicados a arquitectos estrellas o a obras maestras; tanto libros y ensayos como artículos y números monográficos de revistas especializadas. Solamente los estudios de Milan Popadić y Vladimir Kulić presentan una investigación más ambiciosa sobre el diseño y construcción del Museo de Arte Contemporáneo. Otros museos, tanto construidos como únicamente planificados, no fueron objeto de una investigación detallada.

25 Paradójicamente, existen algunos libros de autores extranjeros, que tratan de la arquitectura Yugoslava. Uno de estos libros, dedicado por completo a la arquitectura contemporánea en Yugoslavia, se debe al arquitecto ruso, Vladimir Nikolaevich Bjelousov y se publica en 1973. También, Udo Kultermann, historiador de arte estadounidense, publica en 1989 un libro sobre la arquitectura contemporánea en los países de Europa oriental, en el cual hace unas observaciones sobre la arquitectura en Yugoslavia.

26 Entre otros se destaca el léxico *55 istaknutih jugoslovenskih arhitekata* del arquitecto Mladenović Ivica publicado en 1989.

Figura 27: Museo Arqueológico en Zadar en la portada de la revista *Čovjek i Prostor*; 1972.

Figura 28: Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia en Split en la portada de la revista *Čovjek i Prostor*; 1972.

Figura 29: Museo de Arte Contemporáneo en la portada de la revista *Arhitektura Urbanizam*; 1956.

27 | 28  
29



En la actualidad—al contrario de lo ocurrido hace cincuenta años cuando glorificar lo yugoslavo era imperativo—son los temas nacionalistas los de mayor importancia. En los últimos veinte años se publican libros que, aun tratando sobre el periodo inmediato a la Segunda Guerra Mundial, centran su investigación en el estudio de los arquitectos y de la arquitectura dentro de los límites de estos nuevos países, es decir del límite de los territorios que configuraban las antiguas repúblicas yugoslavas. Se publican algunos libros importantes.<sup>27</sup> El arquitecto Miloš R. Perović centra su investigación en el análisis de la arquitectura serbia del siglo XX. Aleksej Brkić escribe también sobre la arquitectura serbia entre 1930 y 1980. Tomislav Odak publica un libro sobre la arquitectura croata del siglo XX y que trata sobre aquellos proyectos que no llegaron a realizarse. Y de nuevo Ivan Štraus, que escribe esta vez, sobre la arquitectura en Bosnia y Herzegovina después de la Segunda Guerra Mundial. Por consiguiente, podemos constatar como todo lo que aparece respecto a la arquitectura de este periodo trata de hechos geográficos y nacionales aislados. Esta tesis propone una postura y un punto de partida diferente: reflexionar sobre la arquitectura en Yugoslavia a partir de nuestros conocimientos actuales, pero analizándola tal como existía en aquel periodo y sin condicionar su estudio con los hechos políticos e históricos que acontecieron posteriormente.



Esta investigación se fundamenta principalmente en la documentación recogida en los archivos históricos y en los artículos aparecidos en las revistas y publicaciones de este periodo. Ha sido necesario para realizar este trabajo resolver antes no pocas dificultades hasta conseguir encontrar la documentación original de estos proyectos en sus correspondientes archivos. La conservación y organización institucional de los documentos históricos es heterogénea, desorganizada y casi siempre exigua. La documentación fundamental, sobre todo la de los museos construidos, se recopila tanto en los archivos históricos municipales (Archivo Histórico de Yugoslavia, Belgrado / Archivo Histórico de Belgrado / Archivo Histórico de Voivodina, Novi Sad / Archivo Histórico de Novi Sad / Archivo “Casa de la ciudad”, Novi Sad) y en los archivos particulares (Archivo del arquitecto Ivo Vitić, Museo de Arquitectura, Zagreb / Archivo del arquitecto Vjenceslav Richter, Museo de Arte Contemporáneo, Zagreb), como en los fondos documentales de los mismos museos (Museo Histórico, Sarajevo / Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado).

27 Se destacan: Perović, Miloš R: *Srpska arhitektura XX veka, od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003; Brkić, Aleksej: *Znakovi u kamenu: Srpska moderna arhitektura 1930–1980*, Beograd: Savez arhitekata Srbije, 1992; Odak, Tomislav: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, Zagreb: Studio forma urbis: UPI–2M plus, 2006; Štraus, Ivan: *Arhitektura Bosne i Hercegovine od 1945.–1995.*, Sarajevo: Oko, 1998.

Las revistas y publicaciones especializadas nacionales de carácter periódico también han aportado documentación de gran interés para nuestro análisis. (Fig. 25-29) Muchas veces sus artículos son la única fuente fiable a la que recurrir sobre este tema. Sobresale la revista *Arhitektura* de Zagreb que es la principal revista de arquitectura y urbanismo de Yugoslavia y se publica desde 1947.<sup>28</sup> Publica la revista la Unión de Asociaciones de Ingenieros y Técnicos de la RFPY, con el propósito de representar la arquitectura de todas repúblicas populares de la Yugoslavia de entonces. El editor, el arquitecto Neven Šegvić, en la introducción del primer número, escribe que la revista debe ser «el registro ordenado del conjunto de nuestras actividades arquitectónicas».<sup>29</sup> Le sigue en orden de importancia *Arhitektura Urbanizam* de Belgrado, en circulación desde 1960 a 1988. La revista la fundan la Unión de Asociaciones de Arquitectos y la Unión de Asociaciones de Urbanistas de Yugoslavia; como editor es nombrado el arquitecto Oliver Minić. La revista, como se destaca en el primer número, se funda con el fin de «publicar nuestras creaciones arquitectónicas y urbanísticas recientes abordándolas de un modo analítico y crítico».<sup>30</sup> Finalmente cabe también destacar a las revistas *Urbanizam Beograda*, *Godišnjak Grada Beograda* y *Tehnika* en Belgrado y a *Čovjek i Prostor* en Zagreb.

## Esquema de trabajo

El esquema de trabajo se divide en seis unidades temáticas o capítulos.

El primer capítulo centra su atención en el museo como fenómeno. La génesis y el desarrollo del edificio museístico se presentan a través de aquellos ejemplos internacionales, realizados o no, que influyen en los futuros museos.

El segundo capítulo se dedica a la investigación del contexto y las circunstancias espacio-temporales en el que evoluciona la arquitectura de los museos. El estudio de una serie de aspectos específicos, originados por las correspondientes directrices temporales y geográficas, son observaciones introductorias inevitables para poder hacer un análisis riguroso de aquellos proyectos museísticos.

Qué duda cabe de que los cambios conceptuales y teóricos acaecidos en el discurso arquitectónico se reflejan en la arquitectura de los museos. Por ello, es imprescindible conocer las principales tendencias arquitectónicas vigentes en Yugoslavia durante este periodo y saber cuáles son sus vinculaciones o divergencias con el discurso del movimiento moderno en los años anteriores a la guerra. Consideramos de interés definir hasta qué punto se adoptan e influyen los movimientos internacionales contemporáneos y qué importancia tiene la búsqueda de un carácter autóctono.

Teniendo en cuenta la inexistencia de un inventario sistematizado sobre las experiencias que precedieron al período analizado, el

---

28 La revista *Arhitektura* se publica entre los años 1947 y 1949. Poco después se edita la revista *Urbanizam i Arhitektura*, que circula entre 1950 y 1951. A partir de 1952, la revista vuelve a ser publicada bajo el nombre *Arhitektura*.

29 Neven Šegvić: «Uvodnik», pág. 3.

30 «Poziv na saradnju», pág. 1.



capítulo contiene el estudio del desarrollo histórico de los museos construidos antes de 1945 en Yugoslavia.

Además, el capítulo continúa con el análisis del papel de los museos en las nuevas condiciones sociales. Las características y circunstancias espacio-temporales influyen en el cambio del rumbo de los museos. A la función tradicional de los museos de coleccionar y exhibir se añaden ahora otras nuevas tareas, nuevos significados y actividades que desembocan en la creación del actual tipo de museo que queremos comprender.

El tercer capítulo trata el tema de los concursos arquitectónicos tan característicos de este período. Es un estudio retrospectivo de los participantes, las propuestas arquitectónicas, los jurados, los resultados obtenidos, las reacciones y las conclusiones a que dan lugar. Se analiza la totalidad de las propuestas con el propósito de extraer un patrón común y un discurso propio que sirva de referente de la arquitectura museística de esta época.

El cuarto capítulo se dedica al análisis del pensamiento urbanístico de la época, resaltando en particular como en la planificación de las ciudades los planos urbanísticos incorporan museos y centros museísticos. Se analizan las mayores ciudades yugoslavas y sus soluciones urbanísticas más relevantes y con atención especial sus museos. Por lo tanto, este capítulo ofrece la oportunidad de vislumbrar cual es la idea de ciudad moderna en la Yugoslavia de aquellos años y de establecer al respecto una lectura crítica. Teniendo en cuenta que los museos se ubican dentro del contexto ambiental de una amplia zona municipal, se considera adecuado investigar su posición conforme a unas condiciones urbanísticas específicas, es decir conforme a la relación implícita que dicha posición implica entre el museo y la ciudad.

El quinto capítulo estudia algunos ejemplos concretos: los museos que se construyen y aquellos proyectos que ganan el primer premio en los concursos. Se procede a un análisis de dos aspectos que nos parecen decisivos y que hacen referencia a las características formales y funcionales del diseño de los museos: la manera de articular las formas y su concepto del espacio expositivo. A través del análisis realizado se intenta comprender la génesis y el desarrollo de la arquitectura de los museos en Yugoslavia. El análisis consiste en la descripción de aquellas ideas que son conceptos establecidos, destacando al mismo tiempo los avances logrados.

El sexto y último capítulo de esta tesis, presenta una serie de conclusiones que glosan y resumen el estudio realizado.

La investigación finaliza con cuatro documentos anexos con la intención de ofrecer la información más exhaustiva posible sobre los temas tratados. El Anexo I incluye el mapa de la República Federativa Popular de Yugoslavia junto con los emplazamientos de los museos proyectados. El Anexo II recoge ejemplos de los museos internacionales proyectados entre 1945 y 1965. El Anexo III incluye datos detallados sobre los museos yugoslavos proyectados entre 1950 y 1965. El Anexo IV documenta las biografías de aquellos arquitectos yugoslavos que estuvieron relacionados con los proyectos museísticos. A todo este material se hace referencia en el texto principal facilitando y complementando así su lectura y tratando de ayudar a una mejor comprensión de los argumentos que defiende esta tesis.



## El fenómeno del museo

«La historia de los edificios en sus diversos tipos me ha fascinado durante muchos años porque tal estudio de los edificios permite una demostración de la evolución tanto de su estilo como de su función, siendo el primero tema de la historia arquitectónica y el segundo de la historia social».<sup>1</sup>

*Nikolaus Pevsner*

El concepto de museo tal y como lo conocemos hoy, surge a finales del siglo XVIII, pero es durante los siglos posteriores cuando dicho concepto evoluciona mejorando constantemente.<sup>2</sup> Paralelamente con los cambios sociales y culturales cambian los puntos de vista de los museólogos, el papel y la importancia social de los museos y las expectativas sobre las actividades asociables a éstos. A veces, incluso se llega a cuestionar la idea misma de museo y su validez social. Todas las transformaciones mencionadas sumadas a las turbulencias acontecidas a lo largo de este periodo histórico conducen a un cambio de paradigma tanto de la museología como de la museografía.<sup>3</sup>

Como es lógico junto a la transformación del museo como institución, tiene lugar la transformación de su arquitectura. Los modelos espaciales del siglo XIX cambian significativamente durante el siglo XX, pero son precisamente dichos criterios formales y funcionales del siglo XIX los que influyen sobre el desarrollo futuro de la arquitectura museística. Stanislaus von Moos habla muy explícitamente sobre el asunto: «Our perception of what a museum should be –in function and form– is still more readily informed by the Vatican, Louvre, Uffizi and the Alte Pinakothek than by fluctuations of current taste in architecture».<sup>4</sup> Helen Searing destaca también que los proyectos de museos que tienen mayor éxito son «those that in some way –however tentative, however attenuated– reach back to the architectural tradition of the public museums as it evolved as a building type in the late eighteenth and early nineteenth centuries».<sup>5</sup>

1 Nikolaus Pevsner: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, pág. 4.

2 El proceso de abrir los museos al público es consecuencia del movimiento social y filosófico de la Ilustración, y está motivado por el enorme desarrollo de la ciencia, los descubrimientos técnicos y tecnológicos, el general progreso espiritual y cultural, como también por Revolución francesa, al traer ésta a un primer plano como importante fuerza social a la sociedad civil. En nombre de la nueva República se tomaban en posesión los edificios y objetos que pertenecían al rey, a la iglesia y a los aristócratas. En 1791 se decide fundar en el Palacio Real el Museo del Louvre, basado precisamente en las colecciones científicas y artísticas de objetos acumulados durante el Imperio. Dos años más tarde las colecciones imperialistas se declaran propiedad del pueblo y el Museo del Louvre se abre al público. Muy pronto, tras la inauguración del Louvre, surgen museos por toda Europa accesibles a las masas sociales.

3 Tomados por regla general como idénticos, los términos de «Museología» y de «Museografía» se malinterpretan con frecuencia. El ICOM los define, en 1970, con el propósito de acabar con la confusión provocada por su uso incorrecto. Así la «Museología» queda definida como «la ciencia del museo; aquella que estudia la historia y la razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos». Mientras la «Museografía» se define como «la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos». ICOM, *News*, vol. 23, núm. 1 (1970). Citado por Alonso Fernández, Luis en *Museología y museografía*, pág. 32, 35.

4 Stanislaus Van Moos: «A Museum Explosion: Fragments of an Overview», en Vittorio Magnano Lampugnani y Agnelli Sachs: *Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, pág. 18.

5 Helen Searing: «The Development of a Museum Typology», pág. 118.



Es en el siglo XX cuando tienen lugar las transformaciones más importantes –tanto espaciales, como funcionales y tecnológicas– en el modo de solucionar los espacios de exhibición. Las soluciones utópicas pero innovadoras de Le Corbusier y Mies van der Rohe, sirven para fijar la imagen del museo moderno y se convierten en su prototipo. La espiral cuadrada de Le Corbusier y su concepto de crecimiento ilimitado, junto con la idea del espacio libre y flexible de Mies, resultan componentes inevitables para la comprensión de la concepción moderna del museo. Por otro lado, la radical solución arquitectónica de Wright en el Museo Guggenheim de Nueva York<sup>6</sup> –basada en la espiral circular, donde las pinturas se liberan de los modos tradicionales de presentación; esto es enmarcadas y sobre paredes planas– representa un papel crucial en la nueva dirección del enfoque formal que ha de darse al museo; es decir, en privilegiar los parámetros formales y estéticos durante el proceso de diseño.

Un recorrido histórico presentado por edificios, construidos o sólo proyectados, que se convierten en importante referencia al marcar con su influencia futuros proyectos, puede servir para extraer conclusiones básicas sobre cuáles son sus valores esenciales y las razones de su importancia.

Aunque en este tema de los museos, no podemos determinar con precisión cuál es el nivel de familiaridad de los arquitectos yugoslavos con las tendencias arquitectónicas contemporáneas, el modo que éstos tienen de proyectar refleja sin lugar a dudas cierto conocimiento teórico de las mismas. Es lógico que enfrentados a una tarea nueva busquen inspiración en los ejemplos más emblemáticos de temática similar, conocidos a través de las cada vez más accesibles revistas internacionales, a las exposiciones de arquitectos extranjeros y a las visitas directas de los edificios de interés.<sup>7</sup> (Fig. 1-3) Es el mismo Ratimir Bogojević quien confiesa que los modelos a seguir se

1 | 2 | 3

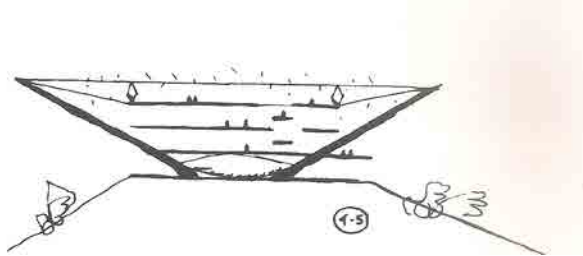
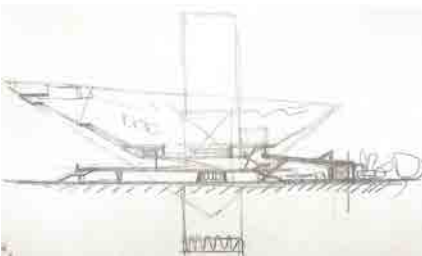
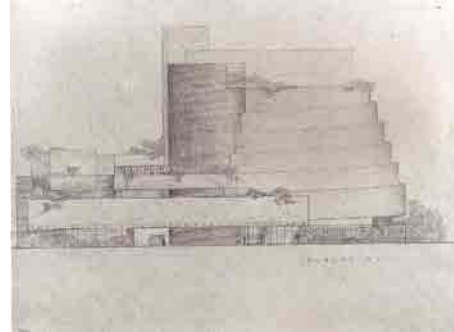
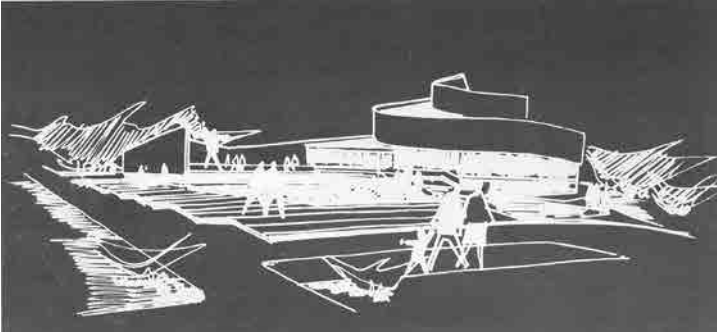
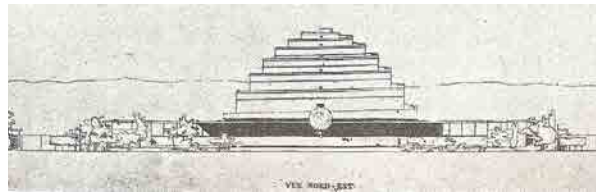
**Figura 1:** Museo en Ahmedabad, de Le Corbusier, publicado en una revista doméstica de la época. Originalmente publicado en la revista *Domus*.

**Figura 2:** Museo de la Paz de Hiroshima, de Kenzo Tange, publicado en una revista doméstica de la época. Originalmente publicado en la revista *Casabella* continuata.

**Figura 3:** Museo Louisiana, de Jorgen Bo y Vilhelm Wohlert, publicado en una revista doméstica de la época. Originalmente publicado en la revista *Deutsche Bauzeitschrift*.

6 Para mayor coherencia en la exposición de esta tesis hemos seguido el criterio general de poner todos los títulos de los museos en castellano.

7 Hay que hacer notar que –junto a las revistas internacionales, las exposiciones de arquitectos extranjeros, los viajes a otros países, la colaboración con maestros de renombre internacional y la participación en los congresos (que más tarde detallaremos)– las revistas domésticas tienen gran importancia en la difusión de las nuevas tendencias arquitectónicas. Las revistas nacionales especializadas (como *Arhitektura Urbanizam*, *Arhitektura o Čovjek i Prostor*) publican periódicamente párrafos y artículos de revistas extranjeras (entre otras *Domus*, *Architecture d'Aujourd'hui*, *Werk*, *Casabella* continuata, *Architectural Forum*, *Architectural Design*). Ello supone una importante vía de información para el seguimiento de las nuevas tendencias mundiales y de las obras maestras de interés.



4	5
6	7
8	9

**Figura 4:** Perspectiva del proyecto para el Museo del Arte Yugoslavo, Belgrado; Vido Urbanić; 1950.

**Figura 5:** Museo Mundaneum para la «Cite Mondiale», Le Corbusier; 1929.

**Figura 6:** Perspectiva del proyecto para el Museo de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Grozdan Knežević y Želimir Žagar; 1959.

**Figura 7:** Alzado del proyecto para el Museo Guggenheim, Nueva York, Frank Lloyd Wright; 1943.

**Figura 8:** Boceto del proyecto para el Teatro, Zenica; Vladimir Turina y Boris Magaš; 1961-1962.

**Figura 9:** Boceto del proyecto para el Museo de Arte, Caracas; Oscar Niemeyer; 1954.

encuentran en el Museo del arquitecto Alvar Aalto en Talin y en el Pabellón de exposiciones de Junzo Sakakura y Le Corbusier en París.<sup>8</sup> También es clara la influencia de Le Corbusier en el Museo del Arte Yugoslavo dentro del Plano Urbanístico del Nuevo Belgrado (Fig. 4); su exterior –forma característica de Zigurat– sin duda, alude al Museo Mundaneum proyectado por Le Corbusier para la «Cite Mondiale». (Fig. 5) Igualmente, el proyecto para el Museo de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, (Fig. 6) de los arquitectos Grozdan Knežević y Želimir Žagar, puede asociarse con facilidad al Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright. (Fig. 7) En 1963, para el Teatro de Zenica (Fig. 8), Boris Magaš y Vladimir Turina proponen un volúmen con forma de pirámide invertida, edificio muy parecido al proyecto de Oscar Niemeyer para el Museo de Arte en Caracas. (Fig. 9) Estos casos evidencian esta influencia directa de los museos más conocidos.

La actividad de los funcionarios relacionados con la actuación de museos también adquiere una importancia relevante. Ya en la segunda conferencia de ICOM, celebrada en 1950, participa un representante de Yugoslavia, en función de observador. Al año siguiente, 1951, se funda el Comité Nacional Yugoslavo de ICOM con el fin de presentar los logros nacionales así como con el de informar de las innovaciones mundiales en el tema. En la tercera conferencia de ICOM, en 1953, los miembros de la delegación yugoslava participan ya como miembros oficiales. El Comité Nacional Yugoslavo de ICOM se implica de lleno en la organización de actividades y en colaborar con los comités nacionales de otros países; en 1960 el Comité Yugoslavo se encarga de organizar el congreso internacional de especialistas y museos regionales.<sup>9</sup>

8 Ratomir Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovstva u Topčideru», pág. 1124.

9 El congreso se celebra en Belgrado, de 18 a 30 de Septiembre de 1960.



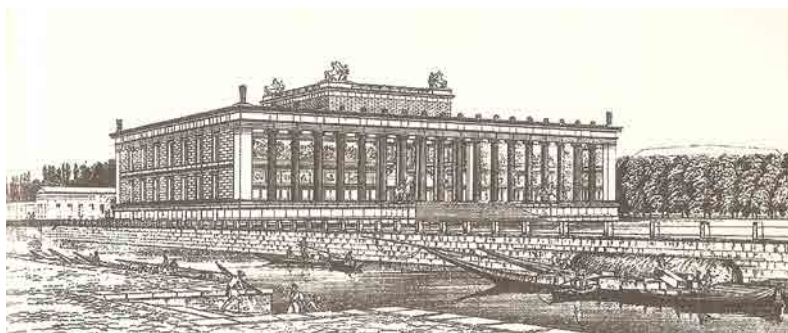
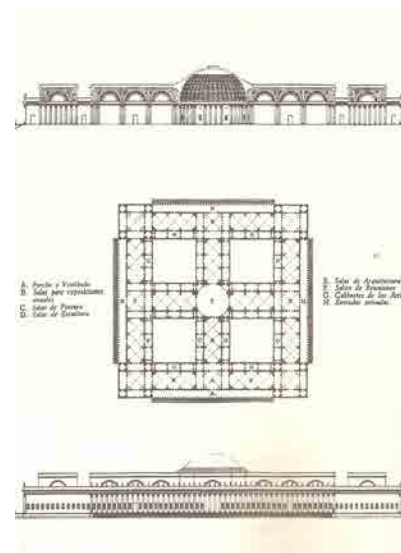
## La expresión arquitectónica formal

«The planning of museums represents something like last free space for the exercise of designing with artistic ambitions, which is because it is one of the few tasks for which no special guidelines, building codes or standardized expectations have been developed until now, luckily».<sup>10</sup>

Josef Paul Kleihues

Lo que hoy se entiende como la historia de los museos —es decir, la de aquellos edificios que se construyen específicamente con dicha finalidad— comienza entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.<sup>11</sup> En este periodo el museo deja de ser un espacio únicamente destinado a guardar o exponer colecciones para pasar a convertirse en institución. En el siglo XIX, durante el proceso de expansión de construcción de museos, se emplean modelos formales de expresión arquitectónica ya existentes en otras instituciones, destacando tres tipos de expresión formal: el museo palacio, el museo galería y el museo templo; la elección del modelo elegido guarda relación estrecha con el contenido del museo.<sup>12</sup> Así por lo general, el museo palacio se emplea para albergar colecciones de gran diversidad, el museo galería para las colecciones de pinturas y el museo templo para las colecciones de ciencias naturales y de escultura.

El museo palacio es un edificio cuadrangular formado alrededor de uno o más patios, y con la entrada situada en su eje central. Este tipo de museo tiene su origen en el modelo de Jean-Nicolas-Louis Durand publicado a comienzos del XIX; a saber: una edificación cuadrada con cuatro patios y una gran rotonda central coronada en la cubierta por una cúpula. (Fig. 10) La vigencia de este modelo se mantiene durante todo el siglo XIX. Como ejemplo destaca la Gliptoteca de Leo von Klenze, construida en Múnich entre 1816 y 1830; edificio, de una única planta cuadrada, distribuido alrededor de un gran patio interior. (Fig. 11) Otro ejemplo emblemático es el Museo Antiguo en Berlín de Karl Friedrich Schinkel, construido entre 1824 y 1828; este museo tiene cuatro alas que forman un espacio rectangular de 86 por 53 metros, dentro del que se emplazan dos patios interiores y una rotonda que configura el núcleo central de la composición. (Fig. 12)



10

11

12

Figura 10: Modelo de museo; Jean-Nicola-Louis Durand.

Figura 11: Gliptoteca, Múnich; Leo von Klenze; 1816-1830.

Figura 12: Museo Antiguo, Berlín; Karl Friedrich Schinkel; 1824-1828.

10 Citado por Naredi-Rainer von, Paul en *Museum buildings: a design manual*, Basel, Berlín, Boston: Birkhäuser, 2004. pág. 28.

11 Se puede considerar que en el periodo anterior no hay proyectos que supongan la existencia de una visión global —referente a su arquitectura— de lo que ha de ser un museo; en la mayoría de los casos se trata de añadidos o del re-ordenamiento de galerías ya existentes.

12 Alfonso Muñoz Cosme también apunta que en las décadas finales del siglo XIX se desarrollo un nuevo tipo: el museo compuesto, que consta de diversos espacios o edificios añadidos. Modelo utilizado frecuentemente en los museos de carácter histórico y nacional. Para más detalles por favor mirar en Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007.

El patrón del museo galería es una construcción de formato alargado, sin patios interiores y con la entrada en uno de sus extremos. El prototipo de este tipo de museo –vigente también durante todo el siglo XIX– es la Pinacoteca Antigua de Múnich, construida por Leo von Klenze entre 1826 y 1833; un edificio longitudinal con alas transversales en los extremos. (Fig. 13) Los ejemplos más representativos de este modelo, son la Galería de Pinturas de Dresde de Gottfried Semper, construida entre 1847 y 1855; (Fig. 14) y el Museo Duque Anton Ulrich de Oskar Sommer, construido entre 1883 y 1887. (Fig. 15) En ambos ejemplos se trata de edificios de tres plantas alargadas, que tienen las entradas y las escaleras ubicadas en uno de sus lados menores.



El modelo templo<sup>13</sup> se inaugura con la Antigua Galería Nacional de Berlín, diseñada por Friedrich August Stüler en 1862, siguiendo un esbozo hecho por el rey Federico Guillermo IV de Prusia.<sup>14</sup> (Fig. 16) Este museo, además de reproducir el volumen de los templos clásicos, consta de unos espacios interiores unitarios iluminados cenitalmente o mediante ventanas. En bastantes ejemplos posteriores, este modelo se hace más abstracto y pierde la imagen que recuerda a los templos clásicos, manteniendo como herencia fundamental del modelo matriz un gran espacio central.

En las primeras décadas del siglo XX, la arquitectura de los museos se encuentra en un momento de transición entre el museo decimonónico y el museo moderno. Mientras que la arquitectura moderna invade paulatinamente todo tipo de edificios, el museo de alguna manera se resiste a aceptar los principios del diseño moderno. Incluso hasta el punto de que en esta época, se extiende una visión peyorativa sobre los mismos.

Durante los años veinte y treinta del siglo XX –aunque siguen construyéndose museos con una arquitectura basada en los modelos decimonónicos– empiezan a escucharse cada vez con mayor fuerza las demandas de los museólogos contemporáneos para que se apliquen unos criterios más funcionales combinándolos con los parámetros estéticos de la arquitectura moderna. Esta estrategia se refleja en varios de los museos proyectados y realizados. Como ejemplos que destacan pueden mencionarse: el Museo de la Ciudad de la Haya proyectado entre 1925 y 1926 por Henrick P. Berlage, y terminado después de la muerte



13

14

15

16

**Figura 13:** Pinacoteca Antigua, Múnich; Leo von Klenze; 1826-1833.

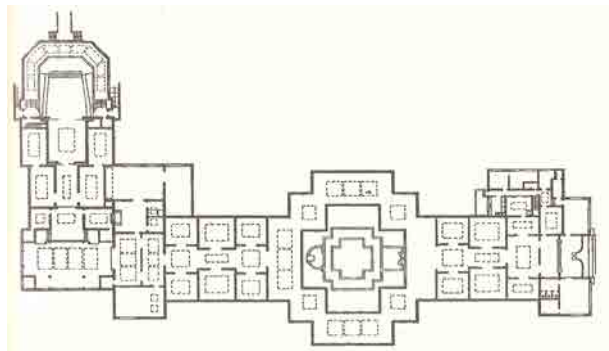
**Figura 14:** Galería de Pinturas, Dresde; Gottfried Semper; 1847-1855.

**Figura 15:** Museo Duque Anton Ulrich, Brunswick; Oskar Sommer; 1883-1887.

**Figura 16:** Antigua Galería Nacional, Berlín; Friedrich August Stüler; 1862.

13 La imagen y el lenguaje del templo clásico se utiliza con frecuencia como motivo central de las fachadas. Desde los primeros ejemplos de museos como la Gliptoteca de Leo von Klenze hasta los nuevos edificios museísticos.

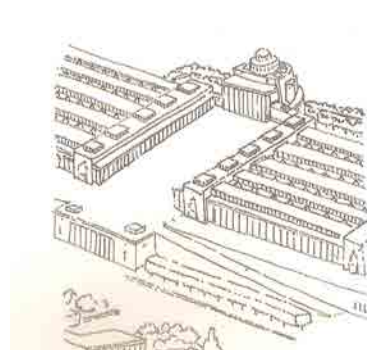
14 Su construcción la finaliza Heinrich Strack entre 1869 y 1876.



del autor en 1935; el «Museo moderno» de Auguste Perret en 1929; (Fig. 17) el Museo Kröller-Müller en Otterlo, obra del arquitecto Henry van der Velde, proyectado y construido entre 1937 y 1939; (Fig. 18) el Museo Boymans de Róterdam, del arquitecto municipal Ad Van der Steur, construido en 1935; y el Avery Memorial, una ampliación del Museo Wadsworth Atheneum en Hartford, de los arquitectos Morris y O'Connor, de 1934.

La aceptación oficial de los principios de la arquitectura moderna en la planificación de los museos, modifica gradualmente los criterios tradicionales hasta entonces predominantes. A diferencia de los museos decimonónicos, los museos modernos se componen básicamente yuxtaponiendo espacios. Dominan en éstos los volúmenes en lugar de la solidez y de la masa. Adquieren importancia primordial la regularidad y el ritmo; así como las proporciones sutiles y la perfección técnica priman sobre la ornamentación. A pesar de ello, las concepciones modernas siguen con frecuencia fundamentándose—si bien lejanamente— en los modelos históricos. Así el museo de Perret puede apreciarse mejor si lo contemplamos bajo la perspectiva de ser un museo tipo palacio, pero actualizado y revisado. También el Museo Kröller-Müller puede catalogarse como un edificio inspirado por dos de los modelos de museo imperantes en el siglo XIX: el museo-palacio y el museo-galería. Incluso, los museos construidos después de la Segunda Guerra Mundial, continúan con esta tendencia de recuperar los valores característicos de los museos decimonónicos. De hecho los museos de Mies van der Rohe, Philip Johnson y Louis I. Kahn son valorados con frecuencia bajo el prisma los principios clásicos. (Fig. 19-22)

Al mismo tiempo se busca inspiración en los nuevos modelos formales de expresión arquitectónica empleados en otras instituciones. El primero en cambiar radicalmente el concepto arquitectónico imperante en los museos de aquella época, es el MOMA de Nueva York, fundado en 1929. Dicho cambio tiene lugar con motivo de su traslado a un nuevo edificio. Las primeras propuestas, presentadas por George Howe y William Lescaze (1930-1931), plantean la construcción de un museo-rascacielos con las salas de exposición apiladas. La cuarta de las propuestas —que es la más experimental— separa unas salas, que son espacios independientes, en bloques horizontales; bloques que a su vez están apilados en ángulo recto uno encima de otro. Si bien no hay ventanas convencionales, las vistas al exterior se ofrecen desde la torre ocupada por las escaleras y los ascensores. (Fig. 23) La propuesta realizada en 1939, diseñada por los arquitectos Philip L. Goodwin y Edward Durrell Stone aunque es menos radical, también se aleja de los conceptos conocidos, guardando en realidad mayor similitud con los edificios de oficinas o con unos grandes almacenes. En su propuesta, los arquitectos presentan una forma extremadamente sencilla: «La Caja», edificio de seis pisos con la entrada en posición asimétrica



18 | 17  
19  
20  
21  
22

**Figura 17:** Axonometría del proyecto para el «Museo moderno», Auguste Perret; 1929.

**Figura 18:** Planta del Museo Kröller-Müller, Henry van de Velde; 1937-1939.

**Figura 19:** Vista de la entrada: Museo Antiguo, Berlín; Karl Friedrich Schinkel; 1824-1828.

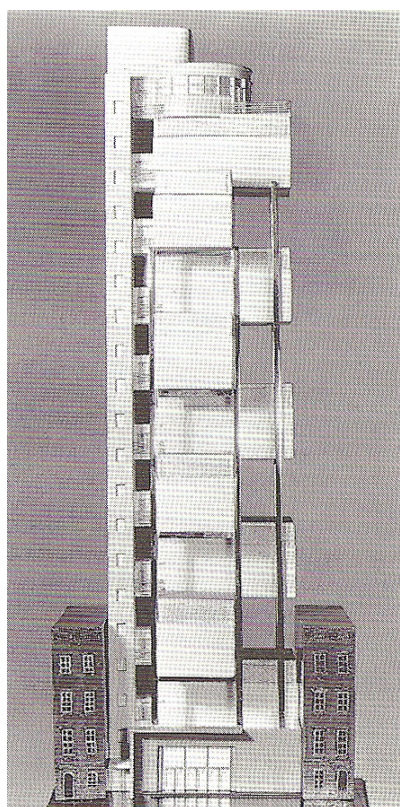
**Figura 20:** Vista de la entrada: Nueva Galería Nacional, Berlín; Mies Van der Rohe; 1962-1968.

**Figura 21:** Vista de la entrada: Galería de Arte Memorial Sheldon, Lincoln; Philip Johnson; 1963.

**Figura 22:** Vista del Museo de Arte Kimbell, Fort Worth; Louis I. Kahn; 1966-1972.





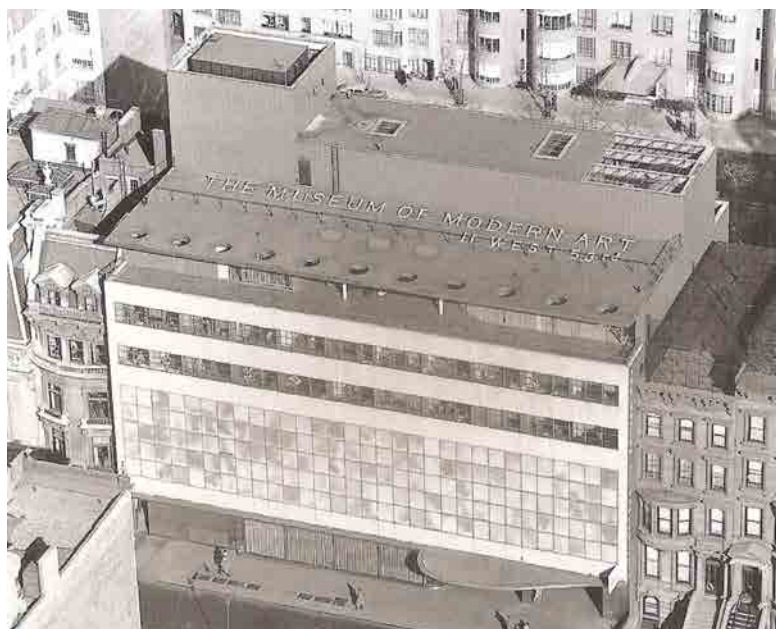


**Figura 23:** Maqueta de la cuarta propuesta para el MOMA, Nueva York; George Howe y William Lescaze; 1930-1931.

**Figura 24:** MOMA, Nueva York; Philip L. Goodwin y Edward Durrell Stone; 1939.

**Figura 25:** Croquis de Museo de crecimiento ilimitado; Le Corbusier; 1939.

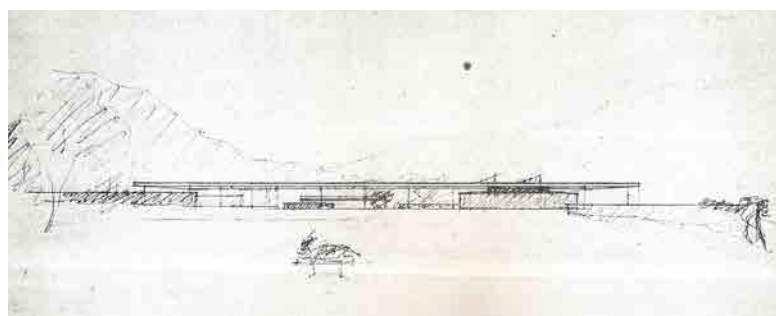
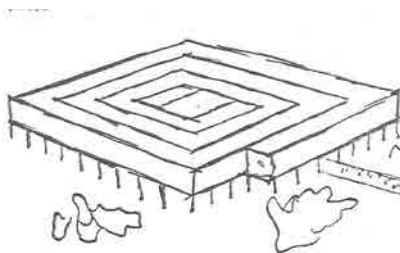
**Figura 26:** Alzado del proyecto para el Museo para una pequeña ciudad; Mies van der Rohe; 1942.



y a la que se accede directamente desde la calle. (Fig. 24) La solución contrasta totalmente con el concepto del museo como construcción independiente de marcada monumentalidad de una o dos plantas, que es tan representativo en la historia de la arquitectura de los museos.

Este impulso significativo del museo-caja se basa en la idea de evolución del recipiente inicial —el gabinete del coleccionista— hacia el contenedor moderno, un recipiente geométrico de volumen neutro. Los prototipos museísticos de museo-caja, propuestos antes de la Segunda Guerra Mundial, están hechos por Le Corbusier y Mies van der Rohe, es decir por el Museo de crecimiento ilimitado (1939) y por el Museo para una pequeña ciudad (1942). (Fig. 25-26) Estas ideas serán adaptadas lentamente por todo el mundo, perdiendo su carácter abstracto.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura de los museos continúa con el proceso de evolución ya iniciado sin experimentar cambios profundos.<sup>15</sup> Aún así nuevas ideas empiezan a formularse —nuevas ideas y conceptos que ya a finales de los años cincuenta germinan algunas especificidades—. Respecto a la forma, aumenta la diversidad de criterios y modos de cómo debe encararse la construcción de un museo dando lugar así a distintas tendencias. (Ver Anexo III) Sobresalen entre ellas tres tendencias básicas que implican una concepción diferente: la de la experimentación formal, la del contenedor arquitectónico y la de la integración del edificio en el paisaje.



<sup>15</sup> En los años ochenta se realiza un proceso de profunda renovación y transformación mundial de los museos y es en esos años cuando se origina una nueva generación de museos cuya forma pasa a ser más compleja y dispersa.

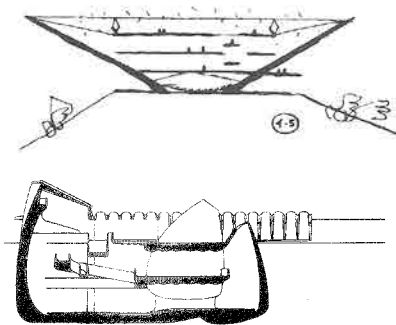


Figura 27: Perspectiva del Museo Guggenheim, Nueva York; Frank Lloyd Wright; 1943.

Figura 28: Boceto del proyecto para el Museo de Arte, Caracas; Oscar Niemeyer; 1954.

Figura 29: Sección del proyecto para el Museo de Sikeborg; Jorn Utzon; 1963.

Figura 30: Museo de Arte Moderno, Kamakura; Junzo Sakakura; 1951.

Figura 31: Galería de Arte para la Universidad de Yale, New Haven; Louis I. Kahn; 1951-1953.

Figura 32: Museo de Bellas Artes André Malraux, Le Havre; Guy Lagneau, Michel Weill y Jean Dimitrijević; 1958-1961.

Frank Lloyd Wright, con la construcción del Museo Guggenheim (1943-1959), inicia el camino hacia el museo concebido como obra singular e irrepetible en sí misma. (Fig. 27) Comenzado antes de la Segunda Guerra Mundial y terminado después del final de ésta, este museo, pensado como una pieza de arte e inspirado en formas orgánicas, marca la tendencia a seguir especialmente durante los años ochenta y noventa. En los años sesenta algunos proyectos que no llegan a realizarse —como el Museo de Arte en Caracas (1954) de Oscar Niemeyer en forma de pirámide invertida, (Fig. 28) o el museo de Jorn Utzon (1963) en Silkeborg con una estructura enterrada envuelta en formas orgánicas (Fig. 29)— continúan con el posicionamiento propuesto por Wright.

Otra tendencia importante, presente en numerosos museos por todo el mundo, desarrolla la idea de museo-caja, el museo como un recipiente geométrico, homogéneo y de carácter neutro; un museo cuya forma esencial es cercana a la del contenedor. Así el modelo de museo-caja creado por Le Corbusier influye directamente en el Museo de Arte Moderno de Junzo Sakakura en Kamakura (1951) (Fig. 30) y con igual estrategia, en el Museo de Arte Occidental (1957-1959) en Tokio, una obra del mismo Le Corbusier. Mies van der Rohe continúa con el desarrollo de este concepto en la Nueva Galería Nacional en Berlín (1962-1968). La influencia “miesiana” es obvia en los museos de Louis I. Kahn y sirve como ejemplo de ello su Galería de Arte para la Universidad de Yale en New Haven (1951-1953). (Fig. 31) En Francia destacan el Museo de Bellas Artes André Malraux en Le Havre (1958-1961) (Fig. 32) y el Museo Fernand Leger en los Maritime Alps (1957-1959). En la República Federal de Alemania resalta la Galería de Arte de Darmstadt (1956).

Algunos museos norteamericanos de los años sesenta avanzan aún un paso más en la aplicación rigurosa de este concepto del museo-caja. Tanto por cuestiones de seguridad como por la influencia de los museólogos favorables a la iluminación artificial, se promueven museos bunker, casi cajas de caudales, realizados en hormigón armado y sin ventanas. Como prototipo destaca el Museo de Arte del Instituto Munson Williams Proctor en Utica (1960), obra de Philip Johnson. (Fig. 33) Dicho museo es un gran volumen revestido por completo de granito, cuya estructura formada por cuatro grandes pórticos se ha levantado sobre un semi-sótano transparente. Otros ejemplos son la Galería de Arte Sheldon (1963) en Nebraska también de Philip Johnson, el Museo Whitney de Arte Estadounidense

28  
29  
30  
31  
32







**Figura 33:** Museo de Arte del Instituto Munson Williams Proctor, Utica; Philip Johnson; 1960.

**Figura 34:** Museo Whitney de Arte Estadounidense, Nueva York; Marcel Breuer y Hamilton Smith; 1963-1966.

**Figura 35:** Museo de Arte Everson, Siracusa; I. M. Pei; 1963-1968.

**Figura 36:** Museo de Arte, Sao Paulo; Lina Bo Bardi; 1957-1968.

**Figura 37:** Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro; Affonso Eduardo Reidy; 1953-1968.

**Figura 38:** Patio central del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México; Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares y Jorge Campuzano; 1963-1964.

33  
34  
35  
37  
38

36

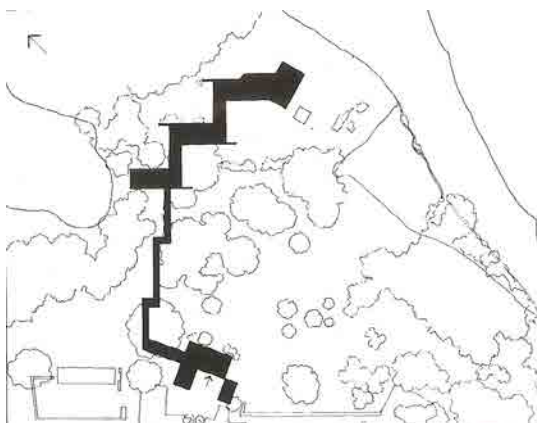
(1963-1966) en Nueva York (Fig. 34) de Marcel Breuer y el Museo de Arte Everson (1963-1968) en Siracusa (Fig. 35) de I. M. Pei.

En Brasil algunos museos, como el Museo de Arte de Sao Paulo (1957-1968) y el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (1953-1968), continúan desarrollando esta tendencia, de museos-contenedores, incorporando la peculiaridad de generar una gran plaza; plaza que, a modo de vestíbulo abierto, da sombra y funciona como lugar de encuentro. El Museo de Arte de Sao Paulo, diseñado por la arquitecta Lina Bo Bardi, es un enorme prisma rectangular vidriado suspendido de una estructura de hormigón. El gran volumen levita colgado de 4 grandes pilares entrelazados por dos vigas, con cuya estrategia, Lina Bo Bardi, abre el nivel de la calle a la libre circulación. (Fig. 36) De igual manera, el pabellón de exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, obra de Affonso Eduardo Reidy –pabellón de exposiciones que es el volumen más significativo de los tres que componen dicho Museo– propone una valiente solución estructural; cuya intención es mantener libres las plantas dedicadas a exposiciones y a su vez crear en la planta baja un espacio abierto, sin barreras visuales. (Fig. 37)

Como un ejemplo más de la aplicación práctica de esta solución –aquella solución en la que se aprovecha la distribución de los volúmenes con el propósito de crear espacio para una gran plaza– se puede añadir el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México (1963-1964), de Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares y Jorge Campuzano. El edificio consiste en veinte salas sucesivas distribuidas en dos plantas, en torno a un espacioso patio. Este patio, que funciona como vestíbulo del museo, está ocupado por un estanque de lirios y por una fuente en forma de paraguas sostenida sobre el eje de un pilar central. (Fig. 38)

La opción en la que predomina una actitud contextualista y el respeto por el entorno encuentra seguidores en muchos de los museos escandinavos. Esta actitud se refleja por ejemplo en el Museo Louisiana en Dinamarca (1958-1959), el Museo Maihaugen en Noruega (1959) o el Museo del Centro en Finlandia (1957-1959). El Museo Louisiana, obra de Jorgen Bo y Vilhelm Wohlert, se encuentra en la localidad de Humlebaeck cercana a Copenhague y es un buen ejemplo de cómo solucionar con éxito la dificultad de organizar el espacio en un terreno boscoso y de pendiente pronunciada. Los arquitectos proponen una serie de pabellones apaisados situados dentro de un parque y un recorrido que conduce al visitante a través del paisaje, disfrutando a la vez de la contemplación de las vistas del mar Báltico y de las obras expuestas. (Fig. 39)





Esta tendencia paisajística, también se encuentra presente en otros ejemplos de museos conocidos; tendencia que por lo general se ha solucionado con la estrategia de dispersar series de volúmenes autónomos por el entorno. En Francia, el Museo de la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence (1959-1964) del que es autor el arquitecto Jose Luis Sert, aprovecha la topografía del lugar y construye el museo enclavado en una colina situada en medio de un frondoso pinar. (Fig. 40) También, el Museo de Israel en Jerusalén (1956-1965), de Al Mansfeld y Dora Gad, es otro ejemplo de cómo integrar arquitectónicamente un edificio en su entorno. El mismo Al Mansfeld, comentando este proyecto a la revista *Landscape Architecture*, explica que: «No queríamos un monumento aislado sino una serie de unidades relativamente pequeñas, que pudieran convertirse en un pueblo de “cubos” interconectados, ceñidos a la colina tal como los antiguos caseríos de los alrededores de Jerusalén, que se confunden con su entorno».<sup>16</sup> (Fig. 41) De igual modo –aunque en este caso en el centro de la ciudad– un paisaje integrado de plazas ajardinadas y escalonadas forma parte esencial del Museo de Oakland en California (1962-1968), de Kevin Roche.

El desarrollo de los museos en Yugoslavia sigue un proceso semejante al de otros países. Durante el siglo XIX, resalta sobre todo –ya desde el primer museo construido, el Museo Arqueológico de Split (1821)– la tendencia a tomar prestada la expresión formal arquitectónica. El comienzo de una concepción innovadora en la arquitectura de museos se hace patente a principios del siglo XX; cuando se refleja una expresión formal y unas características típicas de la arquitectura moderna. Este camino, iniciado en la anteguerra con sus mecanismos y estrategias formales, continua vigente tras la Segunda Guerra Mundial, guardando una estrecha relación con la tendencia del museo–caja. (Fig. 42-44)



39	40	41
	44	42
		43

Figura 39: Esquema del Museo Louisiana, Humlebaek; Jorgen Bo y Vilhelm Wohlert; primera fase; 1958.

Figura 40: Museo de la Fundación Maeght, Saint Paul de Vence; Jose Luis Sert; 1959-1964.

Figura 41: Museo de Israel, Jerusalén; Al Mansfeld y Dora Gad; 1956-1965.

Figura 42: Museo Arqueológico, Split; 1821.

Figura 43: Museo Nacional de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; 1913.

Figura 44: Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; 1958-1963.



16 Citado en la revista *Museum*, núm. 164, pág. 214..



## Los elementos del espacio de exposición

Los gabinetes y las galerías son los elementos básicos de diseño arquitectónico, en los primeros proyectos de museos. Estos espacios arquitectónicos existen ya mucho antes de la creación del museo como tal. Ocupaban solo las partes de los edificios –partes que no tienen una función determinada– y se utilizan con el fin de conservar y exponer piezas artísticas y otros objetos de valor. La galería consiste en un espacio alargado, como un pasillo –espacio que en los palacios cumple la función de ligar dos partes del edificio– y está muchas veces adornada por distintas piezas de arte (pinturas, esculturas, tapicerías... etc.). La colocación de objetos artísticos en estos espacios tiene como fin poderlos admirar. La transformación de las galerías en espacios de exposición, tiene lugar a lo largo del siglo XVIII coincidiendo con su apertura al público y son utilizadas exclusivamente para la exposición de pinturas. (Fig. 45)

Paralelamente a la construcción de galerías dedicadas a la exposición de obras de arte, se crea un espacio para la exposición y conservación de las diferentes colecciones del carácter científico. Este tipo de espacio, llamado gabinete o cámara de las maravillas, está formado por una habitación de base rectangular menor en tamaño que la galería. En dichos gabinetes los objetos son colocados, de acuerdo a su función, de manera que en la habitación se pueda albergar un gran número de piezas de exposición. (Fig. 46)

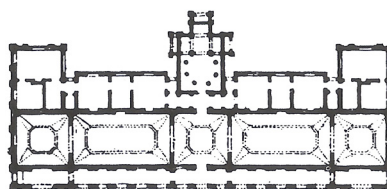
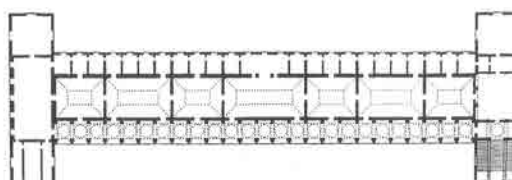


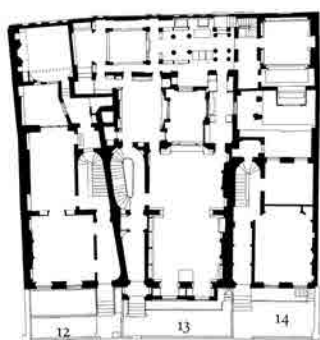
Figura 45: Gran Galería del Museo del Louvre.

Figura 46: Gabinete en el Palacio Gravina; colección de Ferrante Imperato.

Figura 47: Planta de la Pinacoteca Antigua, Múnich; Leo von Klenze; 1826-1836.

Figura 48: Planta de la Galería Dulwich, Londres; John Soane; 1811-1814.

Figura 49: Planta de la Casa-museo, Londres; John Soane; 1796-1837.



Precisamente los museos más conocidos de la primera mitad del siglo XIX configuran su distribución con espacios matrices de galerías y gabinetes. En la Pinacoteca Antigua de Múnich, de Leo von Klenze, encontramos una serie de espacios alargados –galerías para exposición de pinturas, que a su lado tienen una serie de salas más pequeñas – los gabinetes. (Fig. 47) También las galerías alargadas son consideradas como el espacio de exposición ideal en la Galería de Dulwich (1811–1814), del arquitecto Sir John Soane. (Fig. 48) Y este mismo arquitecto, en su propia casa convertida por él en museo, utiliza el sistema de gabinetes para reunir numerosas esculturas, grabados, libros vaciados en yeso y otros elementos de su colección.<sup>17</sup> (Fig. 49)

17 Se encuentra ubicada en el distrito de Holborn en el centro de Londres. La primera compra ocurrió en 1792, apropiándose el número 12 de Lincoln's Inn Field. La construcción original, un edificio de finales del siglo XVII, fue derribada y sustituida por un proyecto de Soane terminado en 1793. Con la adquisición en 1808 del número 13 y en 1824 del 14, la casa-museo se convierte en una inmensa propiedad unificada con una fachada común. Para más detalles por favor mirar en López-Fanjul Díez del Corral, María: «Sir Joan Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo», Disponible en [http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev03/Rev03\\_maria\\_lopezfanjul.pdf](http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev03/Rev03_maria_lopezfanjul.pdf)



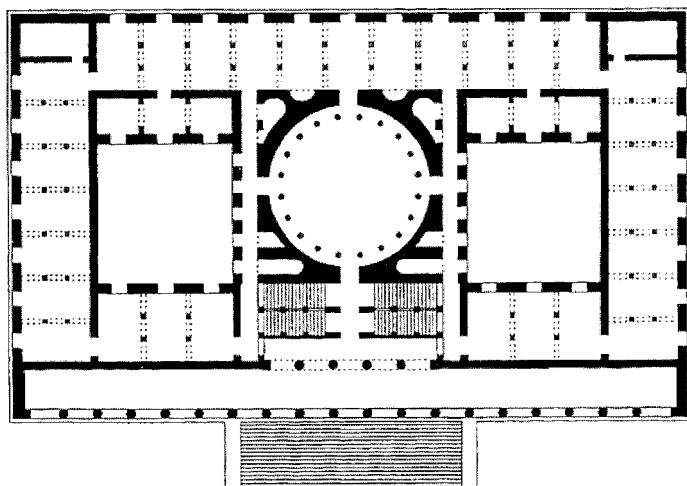


Figura 50: Planta del Museo Antiguo, Berlín; Karl Friedrich Schinkel, 1822-1828.

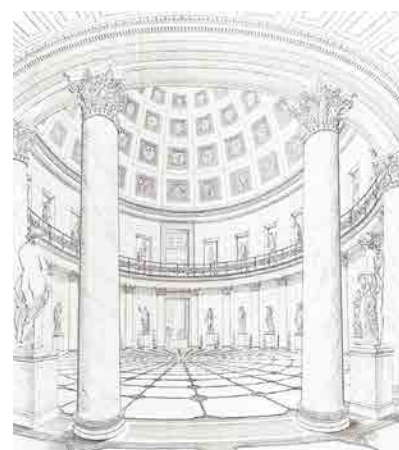
Figura 51: Rotonda del Museo Antiguo, Berlín; Karl Friedrich Schinkel, 1822-1828.

50 | 51

A las galerías y gabinetes, que son los elementos básicos de los espacios expositivos, hay que añadir la rotonda. Ya en 1802 Jean-Nicolas-Louis Durand, en su modelo del museo utiliza la rotonda. Sin embargo aunque ocupa la posición central, no desempeña la función de lugar de exposición, sino que sirve sólo como punto de encuentro y de discusión. El espacio de exposición en el modelo de Durand está configurado por una serie de galerías y gabinetes, que rodean cuatro patios interiores. Al contrario del planteamiento de Durand, Karl Friedrich Schinkel —en su proyecto para el Museo Antiguo en Berlín— es pionero en el aprovechamiento de las rotondas, además de como punto de reunión y en cierto modo de hall, para exponer también piezas artísticas. Cómo lo explica Schinkel: «One first enters this place ... and the sight of a beautiful and sublime room must make the visitor receptive and create the proper mood for the enjoyment and acknowledgment of what the building contains».<sup>18</sup> (Fig. 50-51)

Durante el siglo XIX mediante la combinación de estos tres modelos —la galería, el gabinete y la rotonda— se realiza la organización funcional de la mayoría de los museos. Los arquitectos del siglo XX parten de estas formas primarias, componiéndolas de manera que respondan a las nuevas demandas. Es decir aquellas demandas en las que domina la opinión de que el esquema constituido por una serie de salones de límites definidos, atenaza la libertad creativa de la museografía, motivando así la búsqueda de planteamientos nuevos en base a los que reinventar el espacio de exposición. Hay tres personas que con sus ideas y sugerencias contribuyen de manera significativa en esta búsqueda.

Así, por ejemplo, Le Corbusier, en sus proyectos para museos, parte de la galería como espacio básico de exposición, pero modificándola con el fin de obtener la posibilidad de un crecimiento ilimitado. Alarga al máximo la galería, que se rodea sí misma en la forma de caracol, creando un espacio lineal con la posibilidad de crecimiento continuo. Frank Lloyd Wright en el Museo de Guggenheim de Nueva York también usa una galería transformada por un sistema similar. El ritmo continuo del espacio de la galería, constituido por rampas en espiral, queda unido al carácter central de la rotonda. La galería rodea —enroscándose— al espacio de la rotonda, creando a la vez el espacio de exposición. Mies también rechaza, de manera peculiar, los espacios limitados por marcos rígidos y prefiere aplicar en sus proyectos un concepto basado en un único espacio grande y neutral. (Fig. 52-54)



<sup>18</sup> Citado por Andrew McClellanen en *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, pág. 66.

**Figura 52:** Maqueta del proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo, París; Le Corbusier; 1930.

**Figura 53:** Vista interior del Museo Guggenheim, Nueva York; Frank Lloyd Wright; 1943-1959.

**Figura 54:** Planta del proyecto para el Museo para una pequeña ciudad; Mies van der Rohe; 1942.

54 | 52 | 53



Paralelamente a la transformación de los espacios de exposición se modifican las soluciones para encauzar la circulación de los visitantes. Michael Levin, escribiendo sobre los métodos contemporáneos de organización del espacio expositivo, junto con los modos de resolver la circulación y comunicación interior, explica: «Three main patterns of circulation found in the museums of the nineteenth century continue to be applied in twentieth century museum of various architectural styles; continuous flow, gallery and corridor movement, and the “basilica” approach».<sup>19</sup> La circulación continua, transcurre por una serie de espacios de exposición unidos entre sí y sin opción de acceso parcial a ciertas salas. El movimiento encauzado por pasillos ofrece posibilidad de acceder directamente a cada una de las salas de exhibición; mientras que el encausado por un tipo de diseño «basilical» incluye espacios ligados, con opción de acceder a ellos gradualmente partiendo del vestíbulo central. En el mismo texto, Levin continúa: «In improving on nineteenth century circulation patterns and searching for new solution, twentieth century museum staff and architects have sought a preplanned circulation scheme which would, on the one hand, provide a viewing sequence and on the other hand, leave the visitor free to approach specific parts of the circulation without being forced to go through the entire museum».<sup>20</sup>

Concluyendo: el recorrido de los visitantes, su trayectoria y modo de circulación cambia de manera significativa desapareciendo casi por completo el espacio interno tradicional creado por una serie de salas aglomeradas. El recorrido en procesión, típico de los museos clásicos del pasado se sustituye por la libre circulación del público visitante. La idea de movimiento lineal a través de una serie de salas, limita desde el punto museográfico la libertad creativa, y como reacción a estas limitaciones se exploran e implementan nuevos modos de solucionar los problemas de circulación y de acceso a la obra expuesta, buscando la intercomunicación y la interactividad entre el público y ésta. El concepto de movimiento en espiral, el del movimiento libre a través de grandes espacios neutrales, la flexibilidad espacial, la posibilidad de las direcciones alternativas y la posibilidad de observación parcial de la exposición junto con la de observación global de todo el espacio de exhibición, representan el conjunto de las tendencias referentes a los museos tratadas por los arquitectos del siglo XX, tanto internacionales como yugoslavos.

<sup>19</sup> Michael D Levin: *The Modern Museum: Temple or Showroom*, pág. 62.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 63.

## La flexibilidad del espacio

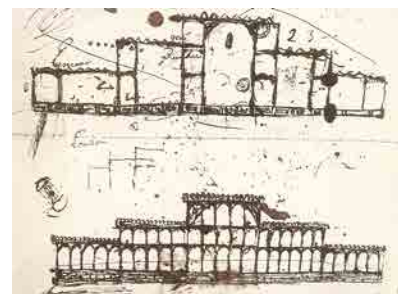
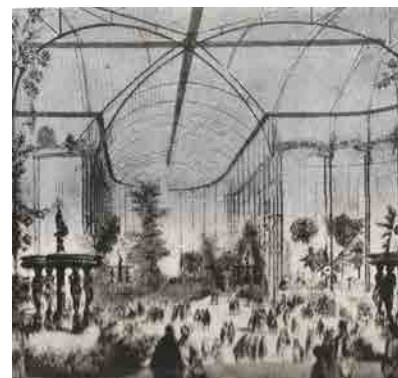
El concepto de espacio de exposición flexible, aunque principalmente asociado con la primera mitad del siglo XX, tiene su origen en la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros modelos que sirven de ejemplo para el desarrollo posterior de este concepto los encontramos en los pabellones de las exposiciones internacionales realizados a partir de la Exposición Universal de 1851 celebrada en Londres, evento éste que tendrá consecuencias trascendentales para la cultura museográfica.

En realidad los pabellones de exposiciones son una adaptación de un tipo de construcción muy corriente empleado en muchos edificios públicos de la época. La evolución de la arquitectura motivada por la aplicación de nuevas técnicas constructivas y por la utilización de nuevos materiales—como el vidrio y el hierro, y más tarde el acero— abre un camino que posibilita la creación de espacios grandes construidos sin apenas soportes. Las primeras edificaciones en donde se emplean estos nuevos materiales y en donde se aplican estos principios—que en realidad son propios de la ingeniería— son las estaciones de ferrocarril, los puentes, los viaductos, los mercados y los invernaderos. Por eso no sorprende que Joseph Paxton—autor del Palacio de Cristal, el pabellón de exposiciones en la Exposición Universal en Londres— sea conocido precisamente por sus invernaderos de hierro y vidrio y que el constructor, Henry Barlow, sea un ingeniero especializado en el diseño de ferrocarriles. (Fig. 55)

El Palacio de Cristal proporciona la flexibilidad deseada en un vano de 22 metros. (Fig. 56-57) El edificio tiene 563 metros de largo por 124 metros de ancho y 33 metros de altura y en total ocupa una superficie de 9 hectáreas. Con un perfil futurista—al que contribuyen la estructura desmaterializada, las paredes y los techos transparentes y la continua repetición de elementos constructivos y decorativos— representa una propuesta inequívocamente innovadora. Estos espacios enormes sin apenas soportes—reellenos de artesanías, máquinas y obras de arte— son la semilla de la que germina el concepto de «flexibilidad total» aplicable a los espacios de exposición. El mayor de esta serie de pabellones es la llamada Galería de las Máquinas, de los arquitectos Contamin y Dutert, construida para la Exposición Universal de París en 1889. (Fig. 58) Este edificio de vidrio y hierro dispone un espacio completamente libre para exhibir artesanías y máquinas: un vano impresionante de 115 metros, de 45 metros de altura y de una longitud total de 420 metros.

El concepto de espacio flexible utilizado en los pabellones de mediados del siglo XIX también se emplea, una vez adaptado, en cierto número de museos de este período. La planta se diseña como un espacio único o como una serie sucesiva de grandes espacios transparentes, modelo que está inspirado precisamente en los pabellones industriales de las exposiciones internacionales. Como ejemplos destacan el Museo de Kensington Sur (1857) (Fig. 59) y el Museo Real de Escocia en Edimburgo (1861–1888). Sin embargo, es importante tener en cuenta que en términos generales durante el siglo XIX estos ejemplos son sólo ejemplos aislados.

La tendencia por aumentar la flexibilidad dentro de las condicionantes que supone un museo, crece durante el siglo XX, y está ligada al mayor protagonismo de los comisarios. El momento decisivo en la afirmación de esta tendencia tiene lugar en la Conferencia Internacional de Madrid, organizada en 1934 por la Oficina Internacional de Museos,



55

56

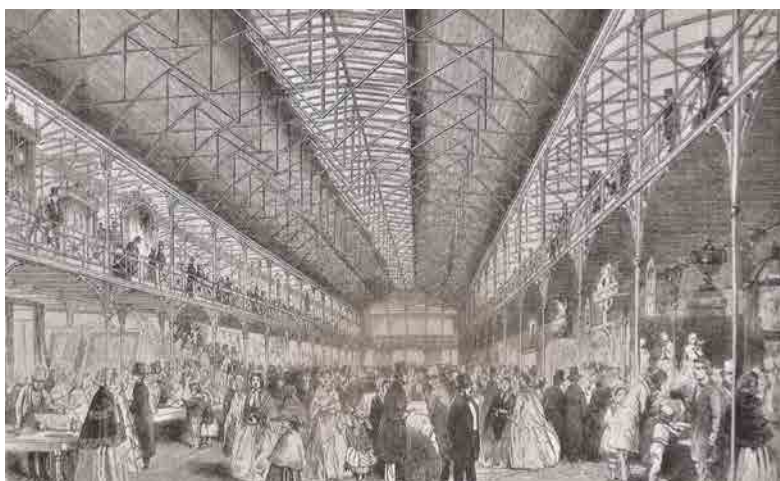
57

Figura 55: Interior de invernadero, París; 1847.

Figura 56: Primer boceto del Palacio de Cristal, Londres; Joseph Paxton.

Figura 57: La Gran Exposición de Londres de 1851 en una publicación de la época.





precursora del ICOM. Michael D. Levin explica: «In magazine articles written in early 1930's and at the International Congress of Museology in Madrid, Clarence Stein argued that a more versatile structure should be developed for the museum of tomorrow. In most museum of his day, the exhibition rooms were divided by immovable masonry walls and the inflexible location of interior walls needed to be overcome, Stein claimed».<sup>21</sup> Stein, por supuesto, no es el único con estas ideas. Lo mismo piensa la mayoría de los participantes en el congreso, circunstancia que confirma Andrew McClellan al destacar que durante éste «the transatlantic community spoke as one in calling for a new “nonarchitectural” museum affording maximum flexibility of walls and lighting and the suppression of unnecessary decoration».<sup>22</sup>

Como hemos subrayado, el primer museo que cambia de forma evidente el modelo dominante de arquitectura museística es el MOMA de Nueva York. Dicho edificio, de espacio interior impersonal y neutro, se aleja del concepto tradicional hasta entonces imperante en este tipo de construcciones y guarda un mayor parecido con un edificio de oficinas o unos grandes almacenes. El dueto de autores, Philip Goodwin y Edward Stone, crea una atmósfera interior fluida sin separaciones permanentes del espacio que puede dividirse por medio de paneles –según las necesidades de programación y exposición– con el mínimo esfuerzo y sin apenas costes.

**Figura 58:** Vista interior del Palacio de las Maquinas en la Exposición Universal de París; 1889.

**Figura 59:** Vista interior del Museo de Kensington Sur, Londres; 1857.

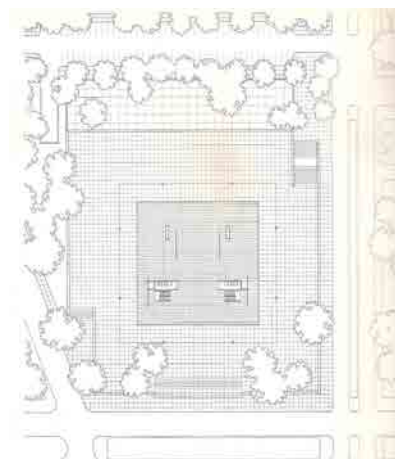
<sup>21</sup> *Ibíd.*, pág. 101.

<sup>22</sup> Andrew McClellan: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, pág. 73.

El mismo Le Corbusier, aunque principalmente ocupado en aplicar su concepto de crecimiento ilimitado, también utiliza el principio de flexibilidad dentro del espacio de exposición. Él mismo destaca que su solución es un «curator's paradise»,<sup>23</sup> que abre mayores posibilidades de «life and mobility insted of the anksylosis and hopeless fixity»<sup>24</sup> características de los museos tradicionales.

La figura más influyente en esta nueva tendencia arquitectónica que potencia el uso flexible de los espacios de exposición, es Mies van der Rohe. En 1943 la revista *Architectural Forum* publica el proyecto presentado por Mies para realizar el Museo para una pequeña ciudad.<sup>25</sup> El proyecto –que se debe a un encargo de esta misma revista– forma parte de otro más amplio para construir una pequeña ciudad americana de posguerra.<sup>26</sup> En su propuesta Mies aprovecha para desarrollar el concepto nuevo de espacio de exposición, ya utilizado en el Pabellón de Alemania, en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929.<sup>27</sup> Mies levanta el museo sobre una plataforma enrollando transparentemente un espacio donde no hay tabiques, ni tampoco está determinada de antemano la dirección del flujo de visitantes. El museo queda definido exclusivamente por una malla ortogonal de columnas y por las obras de arte expuestas. El autor explica así su intención: «El edificio, concebido como un único y gran espacio, permite máxima flexibilidad. [...] De esta manera, el edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa de suelo, pilares y un forjado en la cubierta».<sup>28</sup> La transparencia como característica significativa se logra por medio de las paredes de vidrio que rodean el recinto, de modo que el espacio interno está completamente inmerso en el espacio externo. Mies sigue explicando: «Las esculturas expuestas en el interior disfrutan de la misma libertad especial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes».<sup>29</sup> Mies implementa esta idea en el Salón de Cullinan (1958–1959), la estructura añadida al Museo de Bellas Artes de Houston, pero sobre todo en la Nueva Galería Nacional en Berlín (1962–1968). (Fig. 60-61) Una sola sala cuadrada (50,4 por 50,4 metros) completamente diáfana –sin soportes verticales ni tabiques de ningún tipo– es el espacio reservado para las exposiciones temporales de la Nueva Galería Nacional. Los únicos elementos que pueden verse dentro de dicho espacio son los servicios y la escalera de acceso a la planta inferior.

A partir de entonces la idea de flexibilidad se deja ver en casi todos los proyectos de museos, pero sólo se materializa de manera total y absoluta en ciertos museos de la segunda mitad del siglo XX. Entre otros destacan el Museo de Arte de Sao Paulo (1957–1968) de Lina Bo Bardi (Fig. 62) y el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (1953–1968) de Affonso Eduardo Reidy. En la práctica esta idea de



60

61

62

**Figura 60:** Planta de la Nueva Galería Nacional, Berlín; Mies van der Rohe; 1962–1968.

**Figura 61:** Vista interior de la Nueva Galería Nacional; Mies van der Rohe.

**Figura 62:** Vista interior del Museo de Arte, Sao Paulo; Lina Bo Bardi; 1957–1968.

23 Citado por Niel Levine en «Competing visions of the modern art museum and the lasting significance of Wright's Guggenheim» en AA.VV: *The Guggenheim Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*, pág. 74.

24 Ibídem.

25 «New buildings for 194X. Museum. Mies van der Rohe», págs. 69–85.

26 Para el proyecto de esta ciudad se encargaron los arquitectos de reconocimiento prestigio profesional. La revista propuso a Mies el proyecto de la iglesia, ofrecimiento al que respondió con la propuesta del museo.

27 Una de las ideas básicas del Pabellón de Alemania, la flexibilidad, se alcanza por un espacio libre, enrollado en una cubierta transparente, con columnas y tabiques independientes, formando el interno espacio de exposición.

28 Ludwig Mies van der Rohe: «A museum for the smal city», reproducido en Alfonso Muñoz Cosme: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, pág. 372.

29 Ibídem.

Figura 63: Planta del proyecto de «Estudio sobre los Museos»; Vjenceslav Richter; 1963.

Figura 64: Maqueta del proyecto de «Estudio sobre los Museos»; Vjenceslav Richter; 1963.

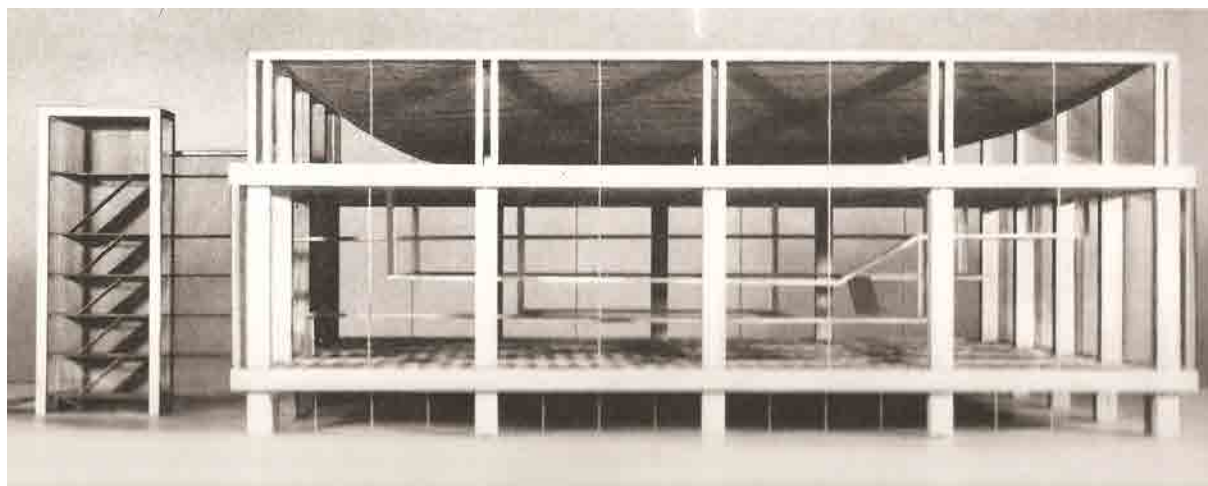
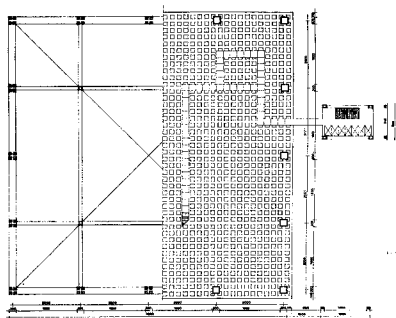
63

64

flexibilidad total muestra su parte utópica. El concepto de flexibilidad total se abandona por razones prácticas, funcionales y económicas. El alto precio que conlleva aplicar en la práctica este concepto no compensa la libertad que con él se consigue. Por otro lado, un espacio de volumen único se muestra como un factor complejo para exponer adecuadamente las obras de arte. Charles Jencks critica este concepto de espacio universal donde «you can do anything you wish in this building»<sup>30</sup> tomando como ejemplo precisamente la Nueva Galería Nacional, de Mies van der Rohe: «The absolute form of a two-way grid supported on exterior columns was used across many different projects, and in each case the most important functions, here the permanent art collection, were suppressed in the basement».<sup>31</sup>

A pesar de estas fuertes críticas y de la desviación que supone el concepto de flexibilidad total, la idea de flexibilidad no se abandona. Estos intentos por lograr una total flexibilidad marcan la tendencia hacia la utilización de un espacio plano, fluido y diáfano, donde es posible crear un flujo de circulación constante. Debido a este concepto implementado en numerosos museos de la segunda mitad del siglo XX, se da al comisario una gran libertad para el montaje de las exposiciones.

El diseño de espacios expositivos flexibles es una de las características más frecuente de los museos yugoslavos. Los arquitectos hablan y escriben reiteradamente sobre el interés del concepto de flexibilidad espacial y lo proponen como un objetivo válido en sí mismo. Vjenceslav Richter en su proyecto utópico «Estudio sobre los Museos» (1963) propone la aplicación de dicho concepto de flexibilidad como imperativo. La idea que fundamenta el proyecto es aquella que sostiene que las obras de arte necesitan ser expuestas de modo diferente y que ello implica una nueva manera de plantearse la arquitectura interior y exterior de los museos. La organización del espacio interior de exposición –de 80 por 80 metros y de 17 metros de altura– se percibe desde una pasarela móvil que flota dentro de éste, ofreciendo, con dicha estrategia, flexibilidad y adaptabilidad posibilitando la interacción entre el espacio mismo y el público. Además la pasarela de acceso al ser móvil permite salvar las diferencias de nivel según sean las necesidades de acceso a los objetos expuestos. (Fig. 63-64)



30 Charles Jencks: *Modern movements in architecture*, pág. 99.

31 *Ibidem*.

### La idea de un crecimiento ilimitado

«Los tiempos modernos han venido planteando, sin que se hayan dado soluciones verdaderas, el problema del crecimiento (o de la ampliación) de los edificios».<sup>32</sup>

*Le Corbusier*

Mientras el concepto de «flexibilidad total» del espacio de exposición se vincula a Mies van der Rohe, el concepto de «crecimiento ilimitado» de los museos se asocia a Le Corbusier. Éste prioriza la utilización de la espiral –con el propósito de solucionar el problema de falta de espacio para unas colecciones que aumentan continuamente– como el modo más efectivo de resolver dicha necesidad de crecimiento ilimitado. Crecimiento sin límites que como es lógico se materializa en cada caso de acuerdo a las necesidades y a las posibilidades económicas.

El Museo Mundaneum, es el primer museo proyectado por Le Corbusier. Éste forma parte de un complejo más amplio, complejo que prevé también la construcción de una biblioteca y de una universidad, edificios que a su vez son todos ellos parte integrante de los planos realizados en 1929 para la construcción de una nueva ciudad llamada «Cite Mondiale».<sup>33</sup> (Fig.5) El Museo se presenta en una forma piramidal de ochenta metros de altura. Está inspirado en el Zíurat mesopotámico y tiene la entrada ubicada en la cima de la pirámide; entrada a la que se accede por una escalera de aproximadamente 2500 metros de longitud. Consciente de la imposibilidad del crecimiento continuado que implica la forma piramidal, Le Corbusier, parte en su propuesta de una espiral limitada a un nivel. Modelo que, a partir de entonces, utiliza en todos sus futuros proyectos museísticos. El movimiento centrípeto en espiral –que va desde el centro del edificio hacia su exterior y que posibilita el crecimiento continuo modular– puede verse por primera vez en 1930 en el Museo de Arte Contemporáneo cerca de París y está ya desarrollado plenamente en el museo de Philippeville, en Argelia, en 1939.

La idea inspiradora del Museo de Arte Contemporáneo en París se explica en la carta que Le Corbusier escribe a Christian Zervos,<sup>34</sup> en Diciembre de 1930: «Déjame aportar mi contribución a la idea de creación de un museo de arte moderno en París. [...] El museo puede ser empezado sin dinero; al decir verdad, con 100.000 francos se hace la primera sala. Puede continuarse con una, dos, tres o cuatro salas nuevas, el mes siguiente, o dos o tres años después, a voluntad. [...] El museo es extensible a voluntad, tiene planta en espiral, verdadera forma de crecimiento armonioso y regular».<sup>35</sup> Podemos llegar a la conclusión de que la espiral es el modelo ideal, es decir la solución arquetípica, a través de la que se alcanza el ideal de crecimiento ilimitado. El elemento decisivo que permite dicho crecimiento es la estandarización de los elementos constructivos, el sistema modular y la regularidad. El elemento central de la composición es un vestíbulo de 14 por 14 metros, mientras que las células matrices para un futuro crecimiento son de 7 por 7 metros. La repetición en serie de este tipo de elementos de composición, utilizada en forma de espiral cuadrada,

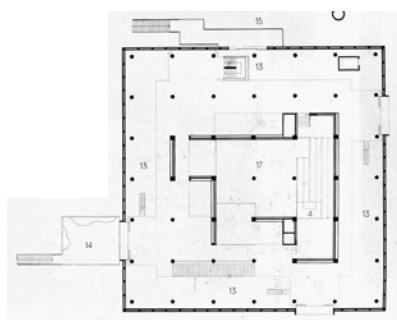
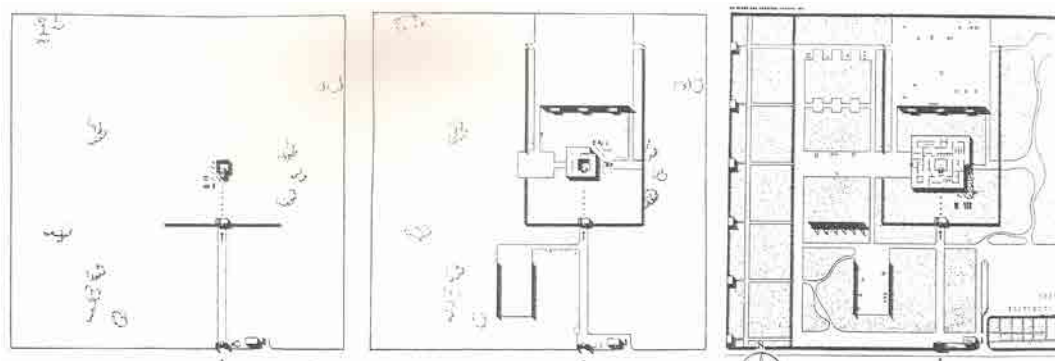
32 Citado por W. Boesiger y H. Girsberg en *Le Corbusier 1910–1965*, pág. 238.

33 Todo el proyecto fue comisionado por dos abogados de Bélgica.

34 Christian Zervos fue un coleccionista y editor francés, fundador de una galería de arte y de la revista *Cahiers d'art* (1926 – 1960).

35 Le Corbusier: «Carta sobre un museo de arte moderno en París, 1930», reproducido en Alfonso Muñoz Cosme: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, pág. 367.





65

66

67

68

**Figura 65:** Plantas del Museo de Arte Contemporáneo, París; Le Corbusier; 1930.

**Figura 66:** Planta de Museo de Arte Occidental, Tokio; Le Corbusier; 1957–1959.

**Figura 67:** Maqueta del proyecto de extensión del Museo de la Fundación Maeght.

**Figura 68:** Fundación Joan Miró en Barcelona; La extensión realizada por Jaume Freixa en 1988.



abre la posibilidad de que el museo, independientemente de su crecimiento futuro, conserve siempre su forma original. (Fig. 65)

El museo de Philippeville es el ejemplo más conocido construido en base a este principio. Igual que en el anterior museo estudiado, éste es un edificio fácil de ampliar por medio de módulos que no hacen más que continuar el camino trazado por una espiral cada vez más ancha. Un camino que muestra la trayectoria que hay que seguir. Además, el camino previsto en forma de espiral no solo permite un recorrido continuo, sino que gracias a la incorporación de atajos que unen las diferentes galerías y ambientes, permite al visitante acortar o alargar la visita.

Mientras que la espiral, como cauce del movimiento, influye significativamente en el desarrollo y distribución espacial de los museos, la idea de crecimiento ilimitado no tiene por el contrario muchos seguidores. Le Corbusier, al contrario que Mies que en sus edificios aplica rigurosamente el concepto del espacio flexible, incorpora sólo lo básico de planteamientos anteriores y una estructura en espiral de base cuadrada para encauzar el movimiento en otros museos de los que es autor –el de Ahmedabad en India (1952–1956), el Museo de Arte Occidental en el Parque Ueno de Tokio (1957–1959) (Fig. 66) y el Museo y Galería de Arte en Chandigarh (1964–1968)–. Deja así, la idea de crecimiento ilimitado sin realizar, abierta sólo como posibilidad. Construidos sólo en un bucle de espiral, estos museos representan nada más que un fragmento y un punto de partida de cómo organizar el espacio y de comunicarse dentro de él.

Igualmente encontramos que este concepto de crecimiento de expansión continua lo utilizan en sus edificios algunos discípulos de Le Corbusier. Josep Lluís Sert lo aplica en dos de sus museos –la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence (1959–1964) (Fig. 67) y la Fundación Joan Miró en Barcelona (1972–1975) (Fig. 68). En ellos los espacios de exposición se organizan alrededor de patios de tal modo que hacen posible la estrategia descrita anteriormente. Este concepto de crecimiento ilimitado no está casi representado en los proyectos de los arquitectos yugoslavos. A parte del equipo formado por Ivan Antić e Ivanka Raspopović, los arquitectos locales no muestran interés en explorar las posibilidades de esta idea. El Museo de Arte Contemporáneo es el único que de modo explícito la utiliza. Su concepción espacial está pensada para que sea factible el crecimiento sin que se diluya la forma y la estructura básica. En la entrevista concedida al diario *Politika*, en 1973, arquitecto Ivan Antić explica: «El Museo de Arte Contemporáneo está construido en base a unas células matrices que podrían “multiplicarse”. El resultado de esta concepción arquitectónica es el reconocimiento de que los edificios actuales deben satisfacer en primer lugar el principio de utilidad. En este



caso se trata de una misma célula que se repite hasta 6 veces, lo que significa que puede repetirse tantas veces como oportunidades le dé el tiempo».<sup>36</sup> (Fig. 69)

Por otro lado la disposición de los espacios expositivos siguiendo la forma que dicta una espiral cuadrada es la distribución utilizada en la mayoría de los museos yugoslavos. Diseñados sólo en un único bucle, estos museos son nada más que un fragmento de la idea original de espiral ilimitada y de las posibilidades teóricas que este concepto conlleva.



**Figura 69:** Maqueta del proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1959-1965.

### Entre la forma y el contenido

La interdependencia de los parámetros formales, estéticos y funcionales durante el proceso de proyecto de un edificio, es un tema que ocupa toda la historia de arquitectura. Especialmente si hablamos de los museos este tema adquiere extrema importancia, ya que su función principal es la exposición de piezas, a menudo obras de arte. Desde el comienzo de la construcción de los museos se enfrentan dos enfoques y opiniones contradictorias al respecto: considerar al museo como «depósito de obras de arte» o considerarlo como «obra de arte». La diferencia entre estos dos criterios es esencial en la relación que adoptan frente a las piezas de exposición y al programa del museo mismo. Mientras que uno destaca que la arquitectura del museo ha de ser neutral y al servicio de lo expuesto, y que es su contenido el que debe de determinar la configuración del espacio mismo; el otro postula que el museo mismo debe de ser obra de arte, digno de las piezas que conserva y expone, y que su valor estético representa ya su triunfo como museo, es decir la arquitectura se convierte en la pieza más valiosa de la colección del museo. Luis Alonso Fernández explica así estas dos posiciones: «El museo como edificio es ya un monumento cultural en sí mismo considerado, cuyo emplazamiento, apariencia externa y riqueza de materiales constructivos lo convierten en todo un símbolo de su papel en la comunidad y como referencia clave para la ciudad».<sup>37</sup> Y por otro lado: «El museo es sencillamente un recipiente o contenedor concentrado sobre su interior, concebido estrictamente para servicio de sus colecciones y para satisfacción intelectual y sociocultural del público visitante».<sup>38</sup>

La historia de la arquitectura de los museos puede contemplarse como un intento constante de armonizar estas dos opiniones con el deseo de alcanzar sintonía funcional y formal en su construcción y diseño. Ya en documentos de 1850 Léonce Reynaud, profesor de arquitectura de la École Polytechnique, plantea la relación adecuada entre función y forma en los museos: «Sin duda, la arquitectura debe eclipsarse en un museo; no es ahí donde le está permitido desplegar sus columnas y sus pilastras, y mostrar todos sus recursos. No le es apropiado desviar la atención; incluso debe evitar con cuidado todos los detalles que atraen la mirada y ocultan una parte de las paredes. Pero sin embargo está

<sup>36</sup> Según indica Ivan Antić en entrevista «Ivan Antić neimari i njihova dela: Oplemenjena praktičnost», pág. 10. Entrevista realizada por Mirjana Živković.

<sup>37</sup> Luis Alonso Fernández: *Museología y museografía*, pág. 294.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

llamada a testimoniar, por la riqueza y la amplitud de algunas formas, la importancia que se le concede a la colección contenida en el edificio».<sup>39</sup>

Cómo hemos destacado, durante el siglo XIX, la arquitectura de los museos, toma prestado de la expresión arquitectónica de otras instituciones, y es esto lo que determina en un alto nivel su expresión formal. Sin embargo ya al principio del siglo XX se hace notar la mayor importancia del papel de los museólogos en su funcionamiento y diseño, lo que terminará afectando al cambio del concepto mismo de museo. Andrew McClellan, en su libro *The art museum from Boullée to Bilbao*, nos recuerda la siguiente polémica sobre la construcción del Museo de Bellas Artes de Boston,<sup>40</sup> a principios del siglo XX: como un equipo de comisarios, encabezado por Matthew Prichard y Benjamin Gilman, sugiere que el interior del museo se diseñe «absolutely without architectural adornment»,<sup>41</sup> para que nada pueda distraer la atención del público de las piezas expuestas. Por otro lado, los gerentes del museo insisten en que «the civic profile of the museum could not be ignored and pushed for an imposing architectural presence».<sup>42</sup> Esta dualidad de criterios queda finalmente muy bien ilustrada en las palabras del Presidente del Museo, que reconoce que: «The new building was not deliberately planned as an architectural monument but inevitably became one from the dignity of its purpose».<sup>43</sup>

Sin embargo, podemos concluir que en aquellos años dicha insistencia sobre la eficacia funcional, todavía no destaca suficientemente, debido a que la importancia del museo como institución y su considerable papel social hacen que principalmente se subrayen los valores estéticos y de estilo del edificio, como sus mayores logros. La concepción general del museo como una institución pública, junto con el cumplimiento de la programación, demanda la presentación visual de la institución misma.

La influencia de mayor importancia, en este tema concreto de la relación entre los aspectos funcionales y formales al proyectar un museo, la tuvo la mencionada Conferencia Internacional de Madrid, celebrada en 1934. Volvemos a recordar las palabras de Andrew McClellan, en su libro ya citado, en las que nos recuerda que durante la conferencia «the transatlantic community spoke as one in calling for a new “nonarchitectural” museum affording maximum flexibility of walls and lighting and the suppression of unnecessary decoration».<sup>44</sup> También, destaca las palabras de Philip Youtz, el Director del Museo Brooklyn, que crítica en la apertura de la Conferencia de Madrid, a aquellos arquitectos que proyectan edificios costosos, prestando las formas de «various palaces of the renaissance according to the Beaux-arts tradition».<sup>45</sup> Michael D. Levin, hablando sobre el mismo tema, dice: «If at Madrid conference the “simple «machine» a exposer des objets” was not more than an idea put forward by a few theoreticians, a few years later it became an actual design trend».<sup>46</sup>

39 Leonce Reynaud: «Tratado de arquitectura, 1850–1858», reproducido en Alfonso Muñoz Cosme: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, pág. 358.

40 Desde 1909 el Museo de Bellas Artes de Boston está ubicado en la Avenida Huntington de Boston, en el museo diseñado por el arquitecto Guy Lowell.

41 Citado por Andrew McClellan en *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, pág. 71.

42 Ibídem.

43 Citado por Andrew McClellan en *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, pág. 72.

44 McClellan: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, pág. 73.

45 Ibídem, pág. 74.

46 Levin: *The Modern Museum: Temple or Showroom*, pág. 118.

Durante los años treinta, al aceptarse los principios de la arquitectura moderna y las demandas de museólogos contemporáneos por la funcionalidad, como los oficiales en la planificación de los museos, se modifican gradualmente las actitudes tradicionales.

Empiezan a dominar los criterios racionales y prácticos, que deben satisfacer las demandas básicas del museo por la funcionalidad. El mencionado MOMA en Nueva York, de 1939 puede contemplarse como el primer edificio que rompe completamente con el concepto tenido hasta entonces sobre la arquitectura de los museos. Este concepto, el museo-caja de seis pisos extremadamente simple donde las obras del arte se muestran en un marco neutral, cuidando que la arquitectura misma no distraiga la atención de las obras expuestas, tiene gran influencia en el criterio de construcción de los museos. El influjo que provoca se resume estupendamente en las siguientes palabras: «In many ways, this first new building designed for the Museum of modern art may not have been conceived as an architectural masterpiece per se, but it was infused with the spirit of the times and became an archetype of the contemporary art museum».<sup>47</sup>

Le Corbusier imagina a sus museos también sin monumentalidad, como máquinas de exhibir. Con excepción de su primer proyecto de museo, el Museo Mundaneum, proyectado como una pirámide de varios pisos, todos los otros edificios de museos que proyecta desde 1930 hasta el Museo en Chandigarh (1964–1968) están basados en el concepto de funcionalidad y es ésta la condición primaria que los rige. Ya en el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo, previsto para las cercanías de París, Le Corbusier deja a un lado la monumentalidad y propone una solución donde los muros externos, de módulos construidos, son sólo fachadas temporales. Teniendo esto en cuenta, Le Corbusier idea en su proyecto una solución en la cual accedemos a la sala central del museo por un túnel, ocultando así al visitante el exterior del museo. Es evidente interpretar de las palabras de Le Corbusier, en la carta que escribe a Zervos, la negación de la contemplación del edificio desde el exterior: «El museo carece de fachada; el visitante no verá jamás la fachada, no verá sino el interior del Museo».<sup>48</sup>

Por otro lado, también influido por los principios de la arquitectura moderna, Wright, sugiere un concepto diferente en la concepción del edificio del museo como tal. Hablando del Museo Guggenheim, Neil Levin dice: «In contrast to the museums of Le Corbusier and Mies, which developed from generically modernist conceptions of space and use, Wright's design for the Guggenheim Museum grew out of a very specific set of aesthetic, institutional, and symbolic concerns that subsumed and redefined all spatial and functional considerations».<sup>49</sup> Luego sigue: «Wright rejected the notions of flexibility and openness in favor of the monumentality and sense of permanence».<sup>50</sup> La extraña forma de la sección del edificio que está destinada para exposiciones, recuerda a una copa invertida, dividida en cuatro segmentos, destacándose por su originalidad y monumentalidad.

47 Jodidio Philipág: «The crystal symbol of the new faith», en *Master-pieces? Museum architecture. France 1937–2014*, Metz: Centre Pompidou–Metz, 2010, pág.16.

48 Le Corbusier: «Carta sobre un museo de arte moderno en París,1930», en Alfonso Muñoz Cosme: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, pág. 367.

49 Neil Levin: «The Guggenheim Museum's logic of Inversion», en *The architecture of Frank Lloyd Wright*, pág. 351.

50 Ibídem.

Sin embargo a este museo se le critica seriamente la insistencia en el aspecto formal en detrimento de su funcionalidad y precisamente a causa de la estructura del edificio, ya que impone un concepto inapropiado para las características que demandan ciertas exposiciones. Neil Levin cita parte de una carta de protesta, publicada en el *New York Times* en 1956, dirigida a la Dirección del Museo. Veintiún artistas neoyorquinos piden en ella que la Dirección reconsidere el proyecto de construcción, porque piensan que el edificio no es adecuado para exponer obra pictórica o escultórica argumentando que: «The basic concept of curvilinear slope for presentation of painting and sculpture indicates a callous disregard for the fundamental rectilinear frame of reference necessary for the adequate visual contemplation of works of art».<sup>51</sup>

Entre estos aspectos extremos de los fundadores de la arquitectura moderna —es decir edificios basados en su funcionalidad que priorizan como valor el uso y edificios en los que la forma arquitectónica y su estética sobrepasa el contenido mismo del museo— asistimos a menudo a una complejidad de relaciones entre forma y contenido, donde explícitamente, no destacan ni el aspecto formal ni el funcional de los proyectos, sino precisamente la relación equilibrada de estos dos parámetros.

Precisamente la relación equilibrada de estos aspectos extremos es lo que buscan los arquitectos en Yugoslavia. No existen arquitectos que teóricamente se inclinen hacia uno de dichos aspectos. No obstante cabe identificar dos enfoques diferentes, tanto en las características del proceso creativo como en la motivación e intención que mueven a los autores. De un lado dominan los principios del funcionalismo que aportan soluciones neutrales de espacio y composición; su interés se centra principalmente en resolver las demandas funcionales del edificio, mientras que los aspectos formales son relegados a un papel secundario y se mueven dentro de valores plásticos ya conocidos o prefijados. Por otro lado, en cierto número de proyectos se hace evidente el esfuerzo de alcanzar una expresión arquitectónica genuina y auténtica.

---

51 Citado por Neil Levin en *The architecture of Frank Lloyd Wright*, pág. 347.





### En torno a una nueva sociedad

«El nivel de la arquitectura de una comunidad social y comunidad en el tiempo pertenecientes a una época histórica determinada, depende principalmente de dos factores: de esa misma sociedad como factor de la realidad objetiva y del potencial del arquitecto como portador de las ideas básicas y como creador de un nuevo valor ambiental, de una obra arquitectónica nueva».<sup>1</sup>

*Uroš Martinović*

### Los deseos y las posibilidades /Arquitectura del momento/

Las nuevas circunstancias sociales y políticas, un país devastado y las difíciles condiciones materiales, caracterizan al período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial. En circunstancias en las que es necesario solucionar en primer lugar los problemas existenciales es difícil hablar de la arquitectura como arte. Sobre esta situación dan testimonio las palabras del arquitecto Zoran Manević: «El período de la verdadera renovación de la arquitectura comienza después de 1945 y dura hasta los años cincuenta, que son cruciales. Más que nada es el período de la renovación física del fondo de construcción civil, y luego el período en que se realizan algunos intentos para establecer los fundamentos del estilo constructivo del futuro».<sup>2</sup> La actividad constructiva intensa, la puesta en marcha de los primeros planes urbanísticos significativos, la profesión que empieza a organizarse en los principios socialistas —principios donde la figura del arquitecto se convierte en parte de una maquinaria social—, influyen en que se califique a esta etapa como «el período heroico». Por otro lado, precisamente las características específicas de esta situación, como explica Uroš Martinović, tienen como resultado el que «los edificios creados en este período no tienen casi ningún valor arquitectónico; estos desempeñaban un papel eminentemente social como un trasfondo de construcción determinado, así que resulta absurdo aplicar sobre ellos criterios estéticos y valorarlos como obras arquitectónicas».<sup>3</sup>

De hecho entre 1945 y 1950, la política oficial estatal de abogar por el realismo socialista inunda por completo la esfera cultural.<sup>4</sup> Hasta el momento —a diferencia de lo ocurrido con la literatura o con las artes plásticas— no se ha investigado e interpretado en profundidad ni se ha hecho una valoración sistemática adecuada de la importante influencia del realismo socialista en la arquitectura de posguerra.

Las palabras escritas en la prestigiosa revista *Arhitektura* de 1947, con ocasión del 5º congreso del Partido Comunista de Yugoslavia, reflejan bien el cuestionamiento de esta tendencia y de la falta de voluntad

1 Uroš Martinović: «Naša savremena arhitektura», pág. 4.

2 Zoran Manević: «Novija srpska arhitektura» en *Srpska arhitektura 1900-1970, katalog izložbe*, pág. 26.

3 Martinović: «Naša savremena arhitektura», pág. 4.

4 El «realismo socialista» deriva de la literatura, y mientras que escritores, pintores y otros artistas mantienen una relación estrecha con las ideas de realismo socialista, la arquitectura tiene poca presencia en esta tendencia.



por continuar las ideas ya iniciadas por la arquitectura moderna antes de la guerra: «Todavía pueden, desgraciadamente, observarse en las páginas de nuestras revistas, ideas y proyectos, que no están en armonía con nuestra nueva realidad social. La excentricidad de la arquitectura capitalista, el formalismo arquitectónico de una Europa Occidental degenerada, sigue siendo para algunos de nuestros arquitectos una fórmula intocable de la que desisten con dificultad. En nuestros últimos concursos, hemos podido ver tales conceptos pseudo-avanzados en algunos de los proyectos».<sup>5</sup> La diferencia entre los aspectos teóricos —aquellos que postula el realismo socialista— y el enfoque dado en la práctica al diseño creativo es obvia hasta en los arquitectos que los defienden. Como ejemplo destaca el arquitecto Neven Šegvić, que en sus escritos es uno de los grandes valedores del realismo socialista y que sin embargo, en su obra construida, reniega a menudo de los mismos.

En la interpretación contemporánea del realismo socialista, existen actitudes opuestas: desde su negación total —expresada en aquellas opiniones que mantienen que se trata tan sólo de una desviación transitoria, hecha desde la corriente de la arquitectura moderna y sin tener apenas consecuencias significativas— hasta la afirmación de que ésta es la corriente dominante en la arquitectura de aquel periodo. (Fig. 1-3) Sobre la influencia del realismo socialista en la arquitectura yugoslava, caben destacar los comentarios de algunos críticos contemporáneos referentes a la arquitectura de Croacia, Bosnia-Herzegovina y Serbia. Tomislav Odak expresa su punto de vista: «En los movimientos culturales acaecidos entre 1945 y 1952, el dictado del realismo socialista en Croacia, supuso un importante impacto en el plano artístico —en la literatura, el cine, el teatro y las disciplinas plásticas— pero tan sólo tocó la arquitectura y eso ocurrió únicamente en la medida en que los propios arquitectos censuraron su propia creatividad»<sup>6</sup> y sigue: «Una serie de proyectos realizados entre 1941–1945 copian en todo las características del periodo de arquitectura moderna croata, y mimetizan un perfil previamente definido. Hasta tal punto que algunos proyectos se pueden fechar indistintamente antes de 1941 o después de 1945».<sup>7</sup> En Bosnia y Herzegovina, como hace notar Ivan Štraus: «Todo se reduce a algunos intentos de corta duración entre los constructores de la Yugoslavia de aquel entonces. Intentos motivados

1	2
	3

**Figura 1:** Estación Ferrocarril, Sarajevo, Kohout, Prohaska, Hacer e otros, 1952; Edificio con características de realismo socialista.

**Figura 2:** Casa de los Sindicatos, Belgrado, Branko Petričić, 1947; Edificio con características de realismo socialista.

**Figura 3:** Vivienda multifamiliar, Belgrado, Branislav Marinković, 1947; Edificio con características de realismo socialista.

5 «Povodom V kongresa komunističke partije Jugoslavije», pág. 6.

6 Tomislav Odak: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, pág. 34.

7 *Ibidem*, pág. 28.

**Figura 4:** Alzado principal del Museo 25 de Mayo, Belgrado; Mihailo Janković; 1961-1962.

**Figura 5:** Alzado posterior del Museo 25 de Mayo, Belgrado; Mihailo Janković; 1961-1962.

4  
5

por confusión u obediencia, fundamentados en algunas ideas –ideas éstas que no llegan a realizarse– y en un par de textos que glorifican los logros de la arquitectura soviética del momento. Se puede confirmar abiertamente que a diferencia de lo ocurrido en el caso de los arquitectos yugoslavos, los creadores dedicados a otras disciplinas artísticas mostraron mayor disponibilidad al llamamiento del Partido Comunista para crear sus obras dentro del espíritu y del marco del realismo socialista.<sup>8</sup> Según escribe Miloš Perović: «El realismo socialista no ha dejado huellas profundas en la arquitectura serbia. Algunos edificios residenciales desnudados y racionalizados hasta extremos límites y algunos edificios públicos de un monumentalismo forzado y sin espíritu – eso es todo lo que se construyó».<sup>9</sup> Por el contrario Aleksandar Kadijević expresa una opinión muy diferente: «Pero, una multitud de creaciones concretas, las opiniones expresadas en los programas publicados y al menos un tercio de investigadores especializados en este tema (sobre todo de historiadores del arte y de la cultura y de un número reducido de arquitectos y urbanistas) confirman el punto de vista de que el realismo socialista fue la corriente dominante más divulgada de nuestra temprana arquitectura de posguerra».<sup>10</sup> Como vemos los criterios son enfrentados, pero lo que sí se puede constatar con seguridad, en base al análisis de los edificios construidos durante este período y en base a las soluciones presentadas en concursos, es que el realismo socialista no es la única corriente en la arquitectura yugoslava de posguerra. Aunque en la teoría se manifieste públicamente como la única opción correcta, la práctica arquitectónica evidencia lo opuesto. (Ver Anexo IV) Los arquitectos domésticos, sin ningún obstáculo que de hecho se lo impida, se apropian del glosario y de los códigos del racionalismo y fundamentan su arquitectura en las formas abstractas y en la precisión funcionalista.



Estimulada por la ruptura política con la URSS, la arquitectura de Yugoslavia, rompe públicamente con los principios del realismo socialista; desde 1951 ya ni se menciona. No obstante, muchos años después de la aparición del realismo socialista, hay todavía arquitectos, que además de la utilización obvia de un vocabulario propio de la arquitectura moderna, tienen necesidad de hacer propaganda del mensaje ideológico característico del realismo socialista. Mihailo Janković, es el autor de una serie de edificios institucionales cuya propuesta arquitectónica se fundamenta en la propaganda ideológica del poder. Su Museo 25 de Mayo es el ejemplo más evidente de esta actitud que parte de un concepto urbanístico subordinado al marco ideológico hasta en la aplicación de los detalles arquitectónicos más nimios. (Fig. 4- 5) Mihailo Janković es quizás la mejor prueba de que el término realismo socialista es más aplicable, como modelo que refleja la expresión artística y la orientación individual de un arquitecto determinado, independientemente de su localización temporal, que como modelo de la tendencia que marca el desarrollo de la arquitectura en Yugoslavia.

El período posterior a 1950, una vez superada la crisis que provoca la ruptura con la URSS,<sup>11</sup> no es solo un período de estabilización, de

<sup>8</sup> Ivan Štraus: *Arhitektura Bosne i Hercegovine od 1945.–1995.*, pág. 18.

<sup>9</sup> Miloš R. Perović: *Srpska arhitektura XX vek*, pág. 149.

<sup>10</sup> Aleksandar Kadijević: «Problemi istraživanja i tumačenja socrealizma u srpskoj arhitekturi», disponible en [http://www.artesr/sr/umetnici/teoreticari/aleksandar\\_kadijevic-4101/tekstovi/problemi\\_istrazivanja\\_i\\_tumacenja\\_socrealizma\\_u\\_srpskoj\\_arhitekturi-2174/](http://www.artesr/sr/umetnici/teoreticari/aleksandar_kadijevic-4101/tekstovi/problemi_istrazivanja_i_tumacenja_socrealizma_u_srpskoj_arhitekturi-2174/)

<sup>11</sup> La Resolución de Informbiro de 1948, sobre la situación en PCY significa un ataque abierto a la política y administración



prosperidad económica y de aceleración del ritmo de la construcción, sino también la etapa en que las cuestiones ideológicas dejan de ser de principal interés. *La primera Conferencia de Arquitectos y Urbanistas de la RFPY*, celebrada en Dubrovnik, en 1950, se considera clave para la ruptura con la doctrina del realismo socialista. Pero los cambios del entorno político y social no son suficiente para cambiar el curso de la arquitectura. El arquitecto Milorad Macura en su ponencia expresa explícitamente su opinión de que: «Únicamente con la apariencia de nuevos criterios estéticos y con su afirmación social, se establece el proceso de formación del nuevo arte».<sup>12</sup> Los Institutos de diseño creados a principio de 1946, centros donde se agrupan casi todos los arquitectos, se manifiestan como inapropiados para elevar el nivel de la arquitectura. El arquitecto atrapado en las redes de una organización burocrática, no tiene la posibilidad adecuada de expresar su identidad personal. Las características de este período son la afirmación social de la arquitectura moderna, la negación del espíritu colectivo como única opción correcta y la afirmación de la libertad de expresión.

La prosperidad económica es otra más de las características representativas de esa época. Zoran Manević explica: «estaba claro que el período de carencia había pasado y que los ahorros en materiales y espacio no podían representar para nadie más el principal objetivo. Aún más ocurría totalmente al contrario, los arquitectos parecían estimulados por una auténtica prodigalidad».<sup>13</sup> No obstante, hay opiniones opuestas, que los arquitectos no construyen para las necesidades del pueblo, sino para su fama personal o para la gloria del inversionista, y que ello da lugar a que muchas veces las propuestas presentadas proponen proyectos quiméricos, que no tienen en cuenta la situación real y las posibilidades materiales del país.

A comienzos de los años cincuenta, se convoca una serie de concursos, que indudablemente sirven para afirmar la libertad de expresión e influyen en el desarrollo del pensamiento arquitectónico. Los edificios realizados introducen gradualmente los principios de la estética moderna y sirven de base sólida para los experimentos estéticos que van a seguir. (Fig. 6-8) Sin embargo, hay ejemplos de trabajos, incluso dentro de la arquitectura museística, cuyos pretenciosos planteamientos están claramente enfrentados a las posibilidades materiales y a las necesidades de la sociedad.

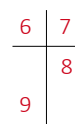
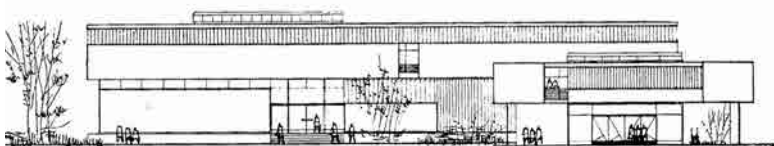


Figura 6: Imprenta de las Fuerzas Militares, Belgrado, Milorad Macura, 1953;

Figura 7: Edificio médico, Split, Zora Dumengjić, 1954;

Figura 8: Vivienda multifamiliar, Zagreb, Drago Galić, 1953.

Figura 9: Alzado del proyecto para el Museo en Alepo, Siria; Vjenceslav Rihter y Zdravko Bregovac; 1956.

del PCY, y que como consecuencia provoca la reducción gradual de la ayuda económica de la Unión Soviética a Yugoslavia. Dichas circunstancias llevan al bloqueo económico de Yugoslavia y a que ésta tenga que soportar una gran presión ideológica y política.

12 Milorad Macura: «Arhitekt i projektovanje (1950)» en *Srpska arhitektura 1900 – 1970, katalog izložbe*, pág. 62.

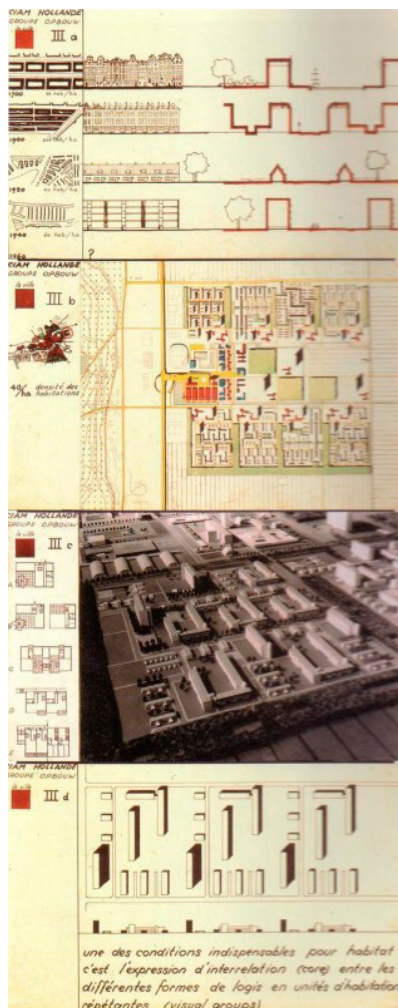
13 Manević: «Novija srpska arhitektura» en *Srpska arhitektura 1900-1970, katalog izložbe*, pág. 29.



**Figura 10:** Lamina presentada por Jaap Bakema durante el CIAM X en Dubrovnik; 1956.

**Figura 11:** Team X durante el CIAM X en Dubrovnik; 1956.

10 | 11



A partir de la segunda mitad de dichos años, es notable una progresiva interacción de los arquitectos nacionales con el escenario arquitectónico internacional. Zdravko Bregovac y Vjenceslav Richter ganan en 1956 el primer premio en el Concurso Internacional para la construcción del Museo en Alepo, Siria. (Fig. 9) El mismo año se celebra el CIAM X en la ciudad yugoslava de Dubrovnik. Oliver Minić sintetiza las reacciones a la noticia sobre congreso en pocas palabras: «Para nuestros expertos, fue una noticia emocionante».<sup>14</sup> El Congreso ciertamente deja su huella y eso a pesar de que el Congreso mismo se encuentre en entredicho, a pesar de que falten ciertos grandes nombres de la arquitectura mundial y a pesar de que «se exprese el supuesto deseo de los miembros de esta conocida organización internacional de no hacer tanta propaganda de la reunión y de que la presencia de nuestros arquitectos tenga lugar dentro de los límites del plazo acordado».<sup>15</sup> (Fig. 10-11) El acontecimiento crucial es la exposición *El Arte Moderno en los EEUU: Extracto del Museo del Arte Moderno de Nueva York*, que se celebra en 1956 en Belgrado. En la muestra se exponen obras representativas de la arquitectura,<sup>16</sup> la obra gráfica, la pintura y la fotografía contemporáneas de los EEUU, acompañadas por la edición de un catálogo con textos del arquitecto Henry-Russell Hitchcock y Arthur Drexler, comisario del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno. La importancia que la comunidad cultural Yugoslava da a la organización de este tipo de exposiciones confirman las palabras de René d' Harnoncourt, director del MOMA, en el prólogo del catálogo de la exposición: «La cooperación que Yugoslavia ejerce dentro del marco de la UNESCO en las actividades del campo de las artes, su participación en diversas exposiciones de arte internacional y en otros programas –como las exposiciones de otros países que organiza la Comisión de Relaciones Extranjeras– es prueba, todo ello, de su creencia en que el intercambio de creaciones artísticas es una de las herramientas más poderosas para forjar el entendimiento entre los pueblos del mundo».<sup>17</sup>



<sup>14</sup> Oliver Minić: «Neostvareni susret sa Le Corbusierom», pág. 84.

<sup>15</sup> Ibídem.

<sup>16</sup> Entre los edificios expuestos en la exposición se destacan: Los apartamentos 860-880 de Lake Shore Drive en Chicago de Mies van der Rohe; Edificio Johnson Wax, en Wisconsin de Frank Lloyd Wright; Casa de cristal de Philipa C. Johnsona en New Canaan, Connecticut.

<sup>17</sup> «Savremena umetnost u SAD: Iz zbirke Muzeja moderne umetnosti u Njujorku», pág. 3.



La visita colectiva realizada a la exposición *Interbau* –Berlín, 1957– supone un nuevo paso en el proceso de adaptación e integración de los arquitectos yugoslavos en las tendencias imperantes en la arquitectura moderna internacional. La reconstrucción de Berlín después de la Segunda Guerra Mundial, examinada a través del desarrollo y evolución de dos proyectos realizados respectivamente en la parte oriental y occidental de Berlín –a saber: la reconstrucción entre 1952 y 1960 de la Avenida Stalinallee en Berlín del Este y la reconstrucción del barrio Hansaviertel, expuesta en la mencionada exposición internacional *Interbau*, en Berlín Oeste– nos sirve para entender mejor el momento de la arquitectura en Yugoslavia y su nivel de desarrollo. Estas dos reconstrucciones alemanas siguen criterios diversos. Mientras que en uno de los ejemplos de reconstrucción arquitectónica, la Avenida Stalinallee que es un espacio urbano de carácter monumental, se aplica la mejor tradición socialista de la Unión Soviética; en el otro, el barrio Hansaviertel, se aplican los principios urbanísticos derivados del CIAM IV y una arquitectura que es funcional, sencilla y racional. Pues bien, al comparar la arquitectura yugoslava actual con estos dos ejemplos alemanes de reconstrucción, evidencia una orientación clara hacia los modelos occidentales, alejándose de las tendencias orientales propias del realismo socialista. (Fig. 12-17)

12	13
	14
15	16
	17

**Figura 12:** Bloque 1, Nuevo Belgrado, Yugoslavia; 1958-1960.

**Figura 13:** Avenida Stalinallee, Berlín Este; 1951-1960.

**Figura 14:** Barrio Hansaviertel desarrollado en la exposición internacional *Interbau*, Berlín Oeste; 1957.

**Figura 15:** Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Yugoslavia; Ivan Vitić; 1959-1970.

**Figura 16:** Pabellón de deportes, Berlín Este; Richard Paulick; 1951.

**Figura 17:** Academia de las Artes, Berlín Oeste; Werner Düttmann; 1958-1960.







La implicación en las tendencias imperantes en la arquitectura occidental contemporánea, se hace notar también en la participación de los arquitectos yugoslavos en el VI Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en Londres, 1961. La Unión de Arquitectos de Yugoslavia envía diez de sus miembros<sup>18</sup> y su participación es «muy activa y valorada».<sup>19</sup> Además durante este Congreso, se organiza la visita colectiva a Londres de más de doscientos arquitectos yugoslavos. Las tendencias y modos de expresión de la estética internacional – aprendidas a través del contacto directo y a través de las exposiciones o de la literatura especializada cada vez más accesible– se hacen en poco tiempo claramente obvias, e incluso puede decirse que casi exclusivas, en las propuestas presentadas en los concursos y en los edificios realizados en el país. (Fig. 18-20)

El influjo de los pioneros más destacados de la arquitectura moderna sobre la obra de los arquitectos locales es evidente. Los proyectos del arquitecto Ivo Vitić hay que mirarlos precisamente bajo el prisma de sus relaciones con Le Corbusier. (Fig. 21-22) Ivo Vitić mismo, en una entrevista hecha en 1964 –en respuesta a la pregunta de cuáles son las creaciones arquitectónicas que sirven como referencia para definir su expresión arquitectónica personal– explica: «Los pioneros de la arquitectura

19  
20  
21  
22

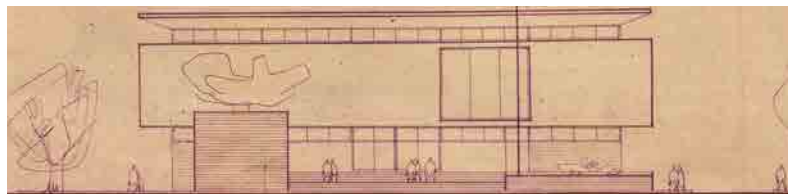
**Figura 18:** Ayuntamiento, Zagreb; Kazimir Ostrogović; 1956.

**Figura 19:** Vivienda multifamiliar, Zagreb; Ivo Vitić; 1957-1962.

**Figura 20:** Casa de la prensa, Belgrado; Rata Bogoević; 1956-1961.

**Figura 21:** Alzado del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Ivo Vitić; 1959-1970.

**Figura 22:** Museo de Ahmedabad, India; Le Corbusier; 1952-1956.



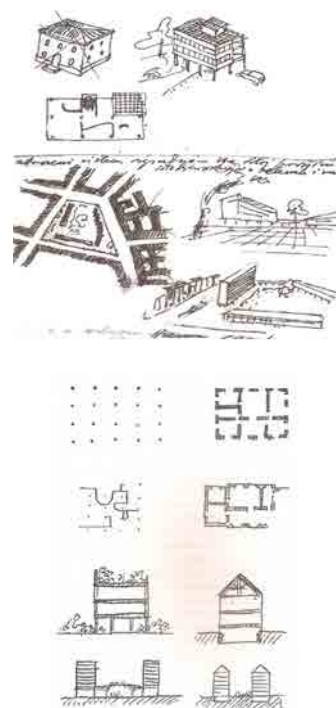
18 Como diputados de La Unión de Arquitectos de Yugoslavia, participan en el Congreso: Martinović, Kapetanović, Macura, Veselinovic, Lapajne, Galić, Vitić, Gvozdenović, Šterić y Milenković.

19 «VI kongres Međunarodnog saveza arhitekata», pág. 71.

moderna, por el “opus” de su vida, muestran a los arquitectos jóvenes la posibilidad de sentir cuál es la dirección que deben de seguir para formar una personalidad propia y una expresión individual».<sup>20</sup> El influjo indiscutible de Le Corbusier se nota también en la obra de Ivo Kurtović. Los esbozos y textos de lecturas, que ya como estudiante de arquitectura había dado en los campos de refugiados en Egipto, hablan sobre la comprensión del diseño arquitectónico contemporáneo y sobre la propagación de los principios de la arquitectura moderna. (Fig. 23-24) Por otro lado, Boris Magaš es un gran admirador de la obra de Mies van der Rohe. Todo esto se manifiesta principalmente en el tratamiento volumétrico, en el predominio de la horizontalidad, en los volúmenes sueltos del suelo, en el uso de grandes plataformas y en los apoyos cruciformes. (Fig. 25-26) Turina comenta en el texto del proyecto para el museo: «Los jóvenes han conseguido todo lo que hoy calificamos como arquitectura moderna y expresión moderna. [...] Ahora conocen que detrás de lo lleno surge lo vacío, que detrás de lo elemental surge lo lógico, que detrás de lo funcional y lo razonable surge la verdad».<sup>21</sup> El mismo Magaš, en una entrevista refiriéndose a la influencia de los grandes maestros en los arquitectos locales, dice: «Nosotros, en la Universidad, teníamos tres profesores a los que considerábamos como nuestros maestros: Turina, Kauzlarić y Albini. Para entendernos: Turina fue Le Corbusier, Kauzlarić fue Frank Lloyd Wright y Albini fue la Bauhaus».<sup>22</sup>

El final de los cincuenta y el principio de los sesenta del pasado siglo, es la etapa que marca el rápido desarrollo de Yugoslavia, un Estado cuya tasa de crecimiento industrial está, por aquel entonces, entre las primeras del mundo. Esta construcción, intensiva en todos los campos, se refleja como es lógico en el ámbito de los museos.

También, este periodo se caracteriza por su intensa libertad creativa, en base a la cual la arquitectura es sobre todo expresión personal del arquitecto, expresión que se manifiesta por el empleo de una paleta de diversas soluciones formales. Se crea un clima que instiga a que sean los individuos el soporte de las ideas arquitectónicas de una sociedad y de una época. Es el momento en el cual la arquitectura logra un alto nivel de desarrollo, tan alto que puede compararse por primera y quizás por única vez, durante dicho periodo de la posguerra,<sup>23</sup> a los logros de la arquitectura europea. (Fig. 27-29) Motivados por influencias distintas a esta retórica internacional, los arquitectos locales comienzan a crear sus propias respuestas en tareas arquitectónicas concretas.<sup>24</sup> Así se destacan algunas personalidades de arquitectos cuyas obras alcanzan un nivel de individualidad y originalidad importante. Comentando la relación entre el arquitecto yugoslavo con los postulados arquitectónicos contemporáneos, Aleksej Brkić escribe: «[...] un purista, de líneas rectas y sin ornamentos se enfrentó, a través de la experiencia serbia, con la duda de aceptar o rechazar este diagrama—arquitectura, cosmopolita, intelectual y elitista. El resultado de ello se



**Figura 23:** Esbozos presentados en las clases dadas por parte de Ivo Kurtović en los campos de refugiados en Egipto.

**Figura 24:** Cinco puntos de la arquitectura nueva, Le Corbusier.

**Figura 25:** Museo de la Revolución Popular de BIH, Sarajevo; Boris Magaš, Ede Šmiden; 1958-1963.

**Figura 26:** Nueva Galería Nacional, Berlín; Mies Van der Rohe; 1962-1968.

20 «Projektant stotinu objekata», pág. 7.

21 Vladimir Turina: «Zgrada muzeja revolucije u Sarajevu», pág. 16.

22 Según indica Boris Magaš en entrevista «Naša politika o arhitekturi nema pojma». Entrevista realizada por Alen Žunić. Disponible en <http://www.matica.hr/vijenac/512/Na%C5%A1a%20politika%20o%20arhitekturi%20nema%20pojma/>

23 Como explica Martinović: «Se trata de obras con un valor indiscutible, obras que sobrepasan el promedio actual de nuestra praxis arquitectónica, la que forma la base de la construcción». Uroš Martinović: «Naša savremena arhitektura», pág. 5.

24 Hablando sobre la forma parabólica del techo del Museo de La Revolución hecha por Richter, Tomislav Odak pone el acento sobre la importancia del momento para el desarrollo de la libertad de expresión creativa: «Es algo que uno no podía imaginar diez años antes, cuando se proyectaba el Museo de la Ciudad de Belgrado». Tomislav Odak en *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, pág. 50.





refleja en el edificio del Museo de Arte Contemporáneo, que contiene la connotación de aceptar forzosamente una actitud contemporánea y a la vez rechazar forzosamente su totalidad dogmática».<sup>25</sup>

El final del periodo analizado coincide con circunstancias específicas de Yugoslavia que, sin duda, tienen impacto sobre la creación arquitectónica. Como hemos dicho ya, la Primera Reforma Económica del país, en 1965, conlleva la prohibición para invertir en edificios de actividades improductivas y no rentables a excepción de los edificios residenciales y de aquellos en que ya esté iniciada la construcción.

Sin embargo también se hacen evidentes importantes innovaciones en este común estilo arquitectónico y llega un momento en el que se cuestionan los principios de la arquitectura moderna. Los arquitectos buscan modos de avanzar superando los esquemas propuestos por el llamado «Estilo Internacional».<sup>26</sup>

### El museo como desafío arquitectónico /La tradición de construir muros/

Las siguientes palabras pronunciadas en 1950 por Kazimir Ostrogović, justo después del concurso para el Museo Militar, ilustran en gran medida el ambiente dominante en los años de posguerra, pero aún así sólo podemos considerarlas parcialmente correctas: «La construcción de los museos es algo nuevo en nuestro país, tanto para el inversor, como para el jurado y para el arquitecto. Un sólo concurso convocado antes de la guerra, ningún museo realizado, algunos trabajos emprendidos justo después de la guerra, la Galería moderna [...], el Museo de Arte de la RP de Serbia [...], algunos pequeños trabajos como el del Museo de Klis –que finalmente no se realizó–, la adaptación de edificios públicos y antiguas fábricas donde amontonar galerías y museos, la “tarta”<sup>27</sup> en la plaza dedicada a las víctimas del fascismo en

28 |  
29 | 27

**Figura 27:** Centro de la comunidad local Fontana, Belgrado; Uroš Martinović; 1963-1967.

**Figura 28:** Sanatorio de niños, Krvavica; Rikard Marasović; 1961,

**Figura 29:** Casa del Ejército Popular Yugoslavo, Šibenik; Ivan Vitić; 1961.

25 Aleksej Brkić: *Znakovi u kamenu: Srpska moderna arhitektura 1930–1980*, pág. 178.

26 El grupo Team X tiene una intensa influencia en el desarrollo del pensamiento arquitectónico y urbanístico de este período. El grupo lo componen principalmente sus siete miembros más activos: Jaap Bakema, Shadrac Woods, Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyck, Georges Candilis, Alison Smithson y Peter Smithson. Los arquitectos del Team X proponen una nueva concepción estética, aspirando a un enriquecimiento de carácter escultórico, a la redefinición de lo urbano y a la revitalización del pasado. Estos cambios que se experimentan a nivel mundial también influyen en la escena yugoslava.

27 Por su forma, materializada en la Rotonda, el Pabellón de Bellas Artes en Zagreb, es conocido como «La tarta».

Zagreb, tres pabellones antiguos en Belgrado, Zagreb y Ljubljana y por último la Galería de pintura en Ljubljana [...], son, según la información de que dispongo, todo lo que en nuestro país podemos catalogar como “herencia y experiencia” en proyectar y construir museos».<sup>28</sup>

Sin embargo, la tradición de construcción de los museos es mucho más larga. Se pueden encontrar ya precedentes a principios del siglo XIX en el Museo Arqueológico en Split, que es el primer museo que se construye y el museo más viejo en el territorio de Yugoslavia. (Fig. 30) Desde su construcción en 1821, hasta 1945 se construyen otros siete edificios destinados a museos. Durante este período, el desarrollo de este nuevo estilo arquitectónico seguía un proceso semejante al de otros países europeos. Como consecuencia de ello, a lo largo del siglo XIX en Yugoslavia podemos apreciar también la tendencia a tomar prestada la expresión formal arquitectónica de otras construcciones como la del templo o del palacio.

Entre 1820 y 1850 se fundan 6 museos: en Split, Ljubljana, Zadar, Zagreb, Belgrado y Novi Sad. El Museo Arqueológico en Split, que representa una interpretación arquitectónica de un templo, es el único museo durante este periodo cuyo proyecto se planifica y construye.

La segunda mitad del siglo XIX es un período de importancia histórica en la evolución de la idea de museo en Europa.<sup>29</sup> Durante este período domina el concepto de palacio como modelo ideal de expresión arquitectónica, este concepto se refleja también en los museos yugoslavos. Sirvan de ejemplo los museos construidos: el Museo del Arte y Artesanías en Zagreb, proyecto del arquitecto austriaco Hermann Bollé, realizado en 1888 con forma de palacio según el estilo del neo-renacimiento alemán; (Fig. 31) el Museo Nacional de Eslovenia en Ljubljana, del arquitecto austriaco Wilhelm Resori, construido entre 1883 y 1888 también representando un palacio con fachada de estilo neo-renacentista; (Fig. 32) el Museo Nacional de Bosnia y Herzegovina en Sarajevo realizado en 1913, proyecto del arquitecto checo Karl Paržik, diseñado como un conjunto monumental formado por diversos pabellones igualmente de estilo neo-renacentista; (Fig. 33) el Museo del Comercio en Zagreb, abierto al público en 1904 y que es proyecto del arquitecto checo Vjekoslav Bastl está construido como un palacio Secesión; (Fig. 34) el edificio que hoy ocupa el Museo Arqueológico en Split, se realiza

Figura 30: Museo Arqueológico, Split; 1821.

Figura 31: Museo de Arte y Artesanías, Zagreb; Hermann Bollé; 1888.

Figura 32: Museo Nacional de Eslovenia, Ljubljana; Wilhelm Resori; 1883-1888.

Figura 33: Museo Nacional de BIH, Sarajevo; Karl Paržik; 1913. .

Figura 34: Museo del Comercio, Zagreb; Vjekoslav Bastl; 1904.

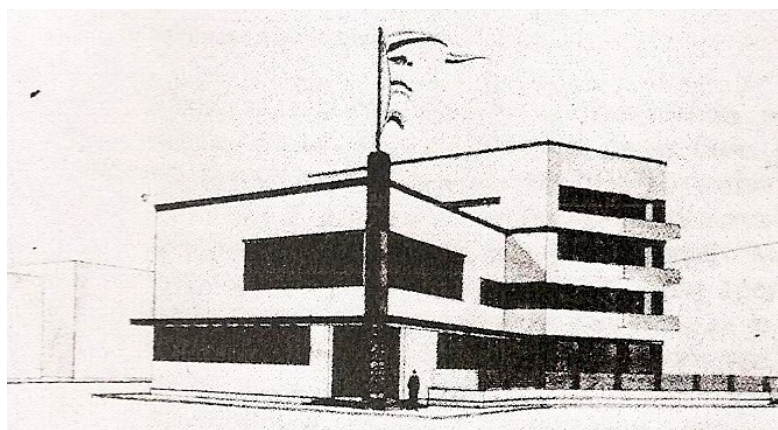
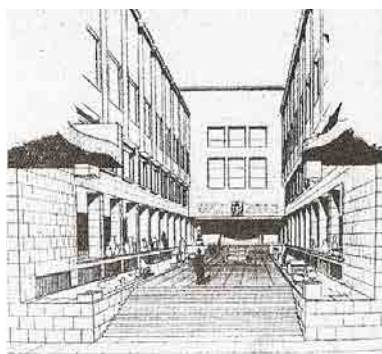
Figura 35: Museo Arqueológico, Split; Friedrich Ohmann y August Kirstein; 1914-1922.

31  
32  
33  
30 34  
35



<sup>28</sup> Kazimir Ostrogović: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», pág. 4.

<sup>29</sup> En el libro *Historia de las tipologías arquitectónicas* se recoge el dato de que en Gran Bretaña en 1850 hay 59 museos activos y que en 1914 el número de museos es ya de 295; en Alemania, a principios del siglo XIX hay sólo 15 museos y únicamente un siglo después 179 más. Pevsner, Nikolaus: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, pág. 155.



en 1914 en base a los planos de los arquitectos austríacos Friedrich Ohmann y August Kirstein<sup>30</sup> aunque no se inaugura hasta después de la Primera Guerra Mundial, en 1922. (Fig. 35) Todos estos ejemplos aquí expuestos indican sin lugar a dudas que estos dos rasgos —el de tomar prestado la forma arquitectónica de otras instituciones (el palacio y el templo) y la preponderancia de arquitectos extranjeros como directores de los proyectos— son la característica más importante referente a la arquitectura de los museos en el siglo XIX en Yugoslavia.

Durante el siglo XX, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura de los museos refleja una expresión formal y unas características completamente nuevas. Los conceptos verdaderamente modernos se reflejan en dos museos realizados, el Pabellón de Bellas Artes en Zagreb que se construye entre 1934 y 1938 y la Galería Moderna en Ljubljana que se proyecta entre 1936 y 1939, pero se inaugura apenas después de la Segunda Guerra Mundial en 1951. Además, la convocatoria del concurso para el Museo Marítimo de la Guardia Adriática en Split en 1928, (Fig. 36) como también la del concurso del Museo Etnográfico en Belgrado en 1938, (Fig. 37-38) traen proyectos —que aunque terminaron siendo sólo propuestas en papel— marcan el comienzo de un concepto innovador en la arquitectura de museos. En ellos se reflejan las características de la arquitectura moderna aumentando también la presencia de los arquitectos nacionales. En el concurso de Split, entre los participantes conocidos, se destacan los arquitectos serbios Branislav Kojić y Milan Zloković, el arquitecto austríaco Alfred Sëller y el croata Alexander Freudenreich. Mientras entre los participantes del concurso en Belgrado hay que mencionar a los arquitectos Jovan Korka, Đorđe Krekić, Đorđe Kiverov, Milan Zloković y Dragan Gudović. En cuanto a la arquitectura en sí misma, el uso de volúmenes cúbicos, de superficies desnudas de ornamentos o de ventanas corridas, sirve para introducir la sintaxis de la nueva arquitectura y supone un precedente de conceptos verdaderamente modernos. Lo confirma el prologo de apertura del primer *Salón de arquitectura* de 1929, refiriéndose sobre el proyecto presentado por el arquitecto Zloković para el museo en Split, donde se escribe: «Era, a lo mejor, el primer ejemplo de arquitectura innovadora y al que los críticos denominaban como “el más interesante y el más original”, calificándolo a su vez cómo “un ejemplo muy significativo de la arquitectura moderna, compuesto exclusivamente con líneas rectas, formas rectangulares y grandes espacios vacíos”».<sup>31</sup>

37  
38

36

**Figura 36:** Perspectiva del proyecto para el Museo Marítimo de la Guardia Adriática, Split; Milan Zloković; 1928.

**Figura 37:** Perspectiva del proyecto para el Museo Etnográfico, Belgrado; Jovan Korka, Đorđe Krekić, Đorđe Kiverov; 1938.

**Figura 38:** Perspectiva del proyecto para el Museo Etnográfico, Belgrado; Milan Zloković; 1938.

30 Los mismos arquitectos proyectan en Cartunum, cerca de Viena, un edificio museístico similar, que se abre al público en 1904.

31 Zdravković, I.M.: «Otvaranje prvog salona arhitekture», *Politika*, 10.6.1929.



En mismo sentido el Pabellón de Bellas Artes en Zagreb y la Galería Moderna en Liubliana, son un claro ejemplo de una arquitectura que, pese a contar con una tradición cargada de modelos diferentes, está ya básicamente fundamentada en los conceptos de la arquitectura moderna. El Pabellón de Bellas Artes se realiza según los planos de los arquitectos croatas Harold Bilinić y Lavoslav Horvat, de acuerdo a la idea del escultor y arquitecto Ivan Meštrović. (Fig. 39-40) El edificio en sí representa una rotonda —la forma pura y estereométrica—, rodeada por una columnata que crea un pórtico. El edificio manifiesta la síntesis de la monumentalidad y el ascetismo modernista y mantiene la tradición de los diferentes modelos, desde la antigüedad hasta el neoclasicismo moderno. El proyecto para la Galería Moderna en Liubliana es del arquitecto esloveno Edvard Ravnikar. (Fig. 41-42) Las fachadas, con los bloques de piedra que sobresalen, pequeñas columnas decorativas en el medio de las ventanas y las cenefas de piedra artificial alrededor de ellos, reflejan la influencia clara de su maestro Jože Plečnik. A pesar de estas influencias, en la que elementos clásicos fueron generalmente resaltados, la galería fue diseñada como un edificio verdaderamente moderno.

El hecho es que, en Yugoslavia tras la Segunda Guerra Mundial, son ya los arquitectos yugoslavos quienes dominan el escenario arquitectónico y que casi siempre se utilizan el lenguaje y los criterios modernos en la presentación de los proyectos museísticos. (Ver Anexo IV) Comparándolo con periodos anteriores, las demandas tecnológicas y de programación, junto con las demandas ideológicas, imponen unas tareas mucho más ambiciosas frente a los arquitectos; nuevas tareas que hacen que el museo se convierte en un gran desafío arquitectónico.

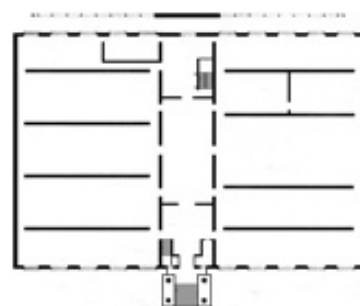
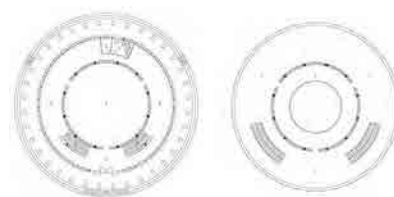
**Figura 39:** Pabellón de Bellas Artes, Zagreb; Ivan Meštrović; 1934-1938.

**Figura 40:** Plantas del Pabellón de Bellas Artes, Zagreb; Ivan Meštrović; 1934-1938.

**Figura 41:** Galería Moderna, Liubliana; Edvard Ravnikar; 1936-1939.

**Figura 42:** Planta de la Galería Moderna, Liubliana; Edvard Ravnikar; 1936-1939.

39	40
41	42



### La nueva política cultural /El papel de los museos/

En el prologo del primer número de la revista *Muzeji*<sup>32</sup> de Nada Andrejević–Kun «Las Tareas de los Museos en las Nuevas Condiciones Sociales de Nuestro País», se recogen los datos estadísticos del estudio realizado sobre cien museos activos en la RPFY a finales de 1947. La autora de dicho estudio, tras analizar la historia de estos museos – es decir, el modo en que se fundan y evolucionan– concluye que la mayoría de ellos se crean gracias al trabajo y la iniciativa individual de algún científico o de algún coleccionista de entre las diferentes ramas del Arte y de la Ciencia.<sup>33</sup> También destaca como característica el que estos museos son accesibles únicamente a cierto número de expertos o aficionados. Vladimir Tkalčić, Director del Museo del Arte y Artesanía de Zagreb, nos lo corrobora con las siguientes palabras: «Los museos eran en mayor parte, para los científicos, para los visitantes casuales –ya fuesen nacionales o extranjeros– para los aficionados y para los turistas, estando alejados de las necesidades cotidianas del pueblo. Por lo tanto podemos afirmar que en términos generales en algunos museos ni los mismos gerentes ni el resto de empleados tenían suficientemente claro a qué propósito y a qué público debían servir, cuál era el cometido de su tarea y cuál la problemática».<sup>34</sup>

De acuerdo con la nueva política, los museos existentes se convierten en propiedad del estado y en las décadas siguientes se fundan nuevos museos conforme a este modelo. El Primer Plan Quinquenal de 1947, supone una nueva manera de entender su papel imponiendo una nueva orientación en su finalidad y unas directrices que regulan su funcionamiento. Como una de las tareas específicas del Plan consta el propósito de «elevar el nivel cultural general del pueblo [...] acelerar la liquidación del atraso cultural».<sup>35</sup> De los museos se espera que se conviertan en instituciones científicas activas para el «servicio del pueblo», que satisfagan la curiosidad y las necesidades de las personas interesadas en las colecciones, pero que también atraigan la atención de las masas populares, contribuyendo así a su educación. En el texto ya mencionado de Nada Andrejević–Kun, se explica que los museos «deben convertirse en escuelas para la educación de las masas, debido a que en ellos se dispone de las posibilidades y de los recursos necesarios para llevar a cabo una amplia difusión cultural que haga accesible y popularice la cultura nacional y sus obras monumentales».<sup>36</sup> Vojislav Đurić, en el texto «El Papel de los Museos y los Trabajadores Museísticos en Nuestro País» ratifica: «Un museo es, antes de nada una escuela y una institución educativa. Se sobrentiende que ello no excluye el trabajo científico. Sin el trabajo científico no puede haber escuelas, no puede haber educación. Qué el museo se convierta en escuela, ésta es nuestra tarea principal».<sup>37</sup>

Las características principales de los museos mencionados –y a la vez su mayor diferencia con los museos de preguerra y también con los museos de la Europa Central y Occidental– es la insistencia en el

32 La revista *Muzeji* se publica por primera vez en 1948, como gaceta oficial de la Asociación de Museos de Serbia, y luego se convierte en gaceta de la Asociación de Museos de Yugoslavia. La revista deja de existir en 1965.

33 Nada Andrejević–Kun: «Zadaci muzeja u novim društvenim uslovima u našoj zemlji», pág. 1.

34 Vladimir Tkalčić: «Na putovima socijalističke muzeologije», pág. 57.

35 *Borba* 1.5.1947, pág. 13–19.

36 Andrejević–Kun: «Zadaci muzeja u novim društvenim uslovima u našoj zemlji», pág. 2–3.

37 Vojislav Đurić: «Uloga muzeja i muzejskih radnika u našoj zemlji», pág. 5.



carácter cultural y pedagógico, sin olvidar el papel tradicional que tiene en la conservación y exposición de las colecciones. El museo de preguerra es por lo general el resultado de una iniciativa individual – de alguien interesado por razones particulares en cierta área peculiar del conocimiento– y no tiene definida una estrategia clara o una finalidad. A su vez los museos mediterráneos están condicionados por la influencia cada vez más destacada del turismo. Sin embargo la característica distintiva y el objetivo fundamental de los museos yugoslavos es aprovechar las posibilidades que ofrecen de influir en las masas y contribuir a la educación popular.

El desarrollo de una sociedad nueva conlleva como es lógico la fundación apresurada de museos.<sup>38</sup> En un ambiente de replanteamiento de los valores sociales, (Fig. 43-45) y de acuerdo a su jerarquía y a su innovadora función educativa y pedagógica, surge una nueva orientación temática de las actividades programadas. De acuerdo con los intereses políticos se publica un manual para la fundación de los museos, en el que se dice que los museos locales o regionales, junto a las exposiciones de carácter local o regional, deben incluir la historia de la lucha revolucionaria y el desarrollo del socialismo en dicha región.<sup>39</sup> Esto demuestra la existencia de una política orientada a imponer el criterio de que las exposiciones de los museos sirven de manera activa para propagar y asentar el nuevo régimen. Además se recomienda el que obligatoriamente –en el caso de que cierta región, ciudad o localidad haya jugado un papel destacado en la Revolución– «se funde también el museo de la lucha revolucionaria junto al museo de la localidad».<sup>40</sup> Se crea un nuevo tipo de museo con el fin de documentar y adoctrinar a la población sobre la nueva etapa histórica, es decir sobre la realidad política y social vigente. De este modo museos cuya existencia y actividad están ligados directamente a la influencia política pasan a ser, además de instituciones culturales, instituciones también con peso político. Incluso algunos de los nuevos museos reflejan en sus mismos nombres esta conexión con la historia de la lucha de liberación popular y del movimiento obrero revolucionario (Museo de la Revolución Popular, Museo de La Liberación Popular, Museo del Movimiento Obrero).<sup>41</sup>

Como ejemplo podemos mostrar el contenido temático y los objetivos propuestos en la fundación de algunos de los museos construidos. En Bosnia y Herzegovina, a finales de 1945 se funda el Museo de la Libertad,<sup>42</sup> con el fin de exaltar y ahondar en el desarrollo del movimiento revolucionario moderno en Bosnia y Herzegovina. La tarea principal de este museo es «coleccionar, conservar y exhibir todos los documentos y piezas referentes al desarrollo de la lucha popular de liberación, así como guardar y honrar la memoria de los héroes de guerra y de las víctimas del fascismo, y de igual modo realzar el



43

44

45

**Figura 43:** Manifestación del Primero de Mayo - Día Internacional de los Trabajadores; 1949.

**Figura 44:** Manifestación Día de la Juventud; 1957.

**Figura 45:** Manifestación Día de la Juventud; 1958.

38 En primeros 15 años después de la guerra, el número total de museos en Yugoslavia era 311, de las cuales 86 en Serbia, 115 en Croacia, 57 en Eslovenia, 21 en BIH, 18 en Macedonia y 14 en Montenegro. *Muzeji u Jugoslaviji, Savez muzejskih društava Jugoslavije*, 1962, pág. 23.

39 L. Dobronić: «Prikaz povjesti u zavičajnim muzejima», *Muzeji*, núm. 7 (1952), pág. 30.

40 «Reorganizacija naših muzeja», *Muzeji*, núm. 3-4 (1949), pág. 2.

41 Museos de este tipo pueden encontrarse también en otros países. Lo peculiar de ésta región es la formación de una red de museos provinciales y regionales. Los Museos de La Revolución no son las únicas instituciones que investigan y explican el movimiento y las actividades revolucionarias, la lucha popular de liberación, la Revolución o el desarrollo de la sociedad de autogestión socialista de posguerra. Al lado de estos museos de Revolución hay también una serie de museos de temáticas más complejas y generales, las cuales contienen secciones y salas dedicadas a la lucha de liberación popular y a la Revolución: mausoleos, monumentos, casas natales o históricas, complejos memoriales.

42 Desde 1949 el museo funciona bajo el nombre Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.



valor y el sacrificio de nuestro pueblo en su lucha por la libertad».<sup>43</sup> El Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina se funda en Mayo de 1956 durante una sesión del Gobierno de la Provincia Autónoma. La declaración oficial especifica que debe «coleccionar, clasificar, investigar científicamente y conservar aquel material que sea de interés museológico e histórico sobre los movimientos revolucionarios y la revolución popular en Voivodina».<sup>44</sup> El Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo se crea en Abril de 1959, mediante una resolución del Comité Central del Partido Comunista de Yugoslavia, como una institución cuyo papel es «investigar y coleccionar la documentación pertinente y aquellos objetos que estén ligados a la historia del movimiento obrero, a la lucha popular de liberación, a la revolución y al desarrollo de una sociedad socialista de autogestión».<sup>45</sup> (Fig. 46-48)

Los museos de la Revolución, aunque fundados como museos históricos clásicos, en los años que siguen a su fundación, amplían su temática de estudio abarcando también el periodo de desarrollo de la sociedad de autogestión socialista de posguerra.<sup>46</sup> Con este cambio de criterio y con el fin añadido de mostrar los movimientos sociales contemporáneos, se abandona la concepción estática de la museología histórica y se adopta una estructura dinámica de exposiciones. De este modo, debido al despunte de una nueva realidad social, los museos participan activamente en la formación de la política cultural. Como consecuencia de esta transformación los museos históricos clásicos se convierten en museos históricos de política contemporánea.

Dušan Kojić, escribiendo sobre los museos de la Revolución, destaca una característica más: «La actividad tradicional de los museos, dejaba a la libre iniciativa si dichas instituciones se visitaban o no, así como la manera de cumplimentar dicha visita y el tiempo que se empleaba en ésta. Por lo general tampoco, les interesaba qué significado tenía para el público y cuál era la contribución cultural que aportaba. [...] En el caso del Museo de la Revolución al tratarse de una situación social completamente nueva también se requiere, como es lógico,

47  
48

46

**Figura 46:** Detalle de la Exposición; Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 47:** Detalle de la Exposición; Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina.

**Figura 48:** Detalle de la Exposición - estatua de Josip Broz Tito; Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.

43 Dušan Kojić: *Muzeji novije istorije*, pág. 153.

44 «Rešenje o osnivanju muzeja radničkog pokreta i narodne revolucije», publicado en Kumović, M. Mladenko: *Muzeji u Vojvodini: (1847-1997): kulturna politika i razvoj*, Novi Sad: Muzej Vojvodine: Panpapier, 2001, pág. 308-309.

45 *Tekstovi, nacrti, fotografije projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije*, sp.

46 Algunos museos ya en sus mismos estatutos centran su interés en el momento presente, remarcando así el acento en la actualidad.

una aproximación no tradicional, un modo innovador de enfocar la relación de los museos con el público [...] Porque para fines políticos el papel de los museos, es decisivo precisamente como medio de agitación de masas. Por ello fue necesario estudiar el modo en que estas instituciones —es decir sus exhibiciones— se tenían que relacionar con el público, para que el contacto fuera no sólo lo más directo posible, sino también, y sobre todo, el más eficiente».<sup>47</sup>

De esta tarea de agitación política y educativa de finales de 1947 sobre la que escribe Kojović, dan fe los documentos fundacionales de los museos estudiados. Así el documento fundacional del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, cita como objetivos «la introducción paulatina del público en la ideología y en las prácticas de nuestra clase obrera y a través de este método conseguir un cierto adoctrinamiento de los visitantes».<sup>48</sup> En la resolución de la fundación del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, se hace constar expresamente que el museo, como el núcleo educativo y docente «debe trabajar en la divulgación al público de la historia del movimiento obrero y de la revolución popular de Voivodina».<sup>49</sup> En el caso del museo de Sarajevo, se dice que debe ejercer una función científica, cultural y pedagógica.<sup>50</sup> La insistencia en el papel pedagógico también se nota en el discurso de Josip Broz Tito con ocasión de su primera visita a este museo: «Que este museo sea un lugar dónde nuestras jóvenes generaciones puedan inspirarse en un pasado glorioso y entiendan los grandes sacrificios que nuestro pueblo sufrió para alcanzar lo que hoy disfrutamos».<sup>51</sup>

En los momentos en que la política juega un papel significativo en la dirección y orientación de toda una comunidad social, no es de extrañar la necesidad de incrementar la creación de museos que muestren la historia política más inmediata y que además hagan hincapié en elevar la conciencia socialista, la disciplina y el patriotismo de las masas populares.

La tarea de adoctrinamiento ideológico y propaganda socialista sigue siendo, de igual modo, un objetivo primordial en la fundación del Museo de Regalos en Belgrado. De hecho, la iniciativa para la creación del Museo, no se realiza como de costumbre a través de las instituciones del sistema, sino por decisión de los más altos estamentos políticos —en concreto por decisión directa de Josip Broz Tito, Presidente de Yugoslavia—. Concebido como un museo donde ensalzar los méritos personales del propio Presidente en la creación de la nueva Yugoslavia socialista, el museo tiene la misión de exponer, catalogar y estudiar —junto con una exposición permanente de bastones— los regalos hechos a Josip Broz, ya sean éstos regalos nacionales o internacionales. (Fig. 49-50)

Es en aquellos museos en los que el objetivo primordial es el procesamiento y la presentación de una temática revolucionaria, el ámbito en el que este aspecto pedagógico cobra mayor relevancia, pero tampoco se descuida en los demás museos.

Figura 49: Detalle de la Exposición, Museo 25 de Mayo.

Figura 50: Detalle de la Exposición, Museo 25 de Mayo.

49  
50



47 Kojović: *Muzeji novije istorije*, pág. 167.

48 «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», pág. 19.

49 «Rešenje o osnivanju muzeja radničkog pokreta i narodne revolucije», publicado en Kumović, M. Mladenko: *Muzeji u Vojvodini: (1847-1997): kulturna politika i razvoj*.

50 Archivo de Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina: «Mišljenje ustanove po pitanju odnos Muzej-Institut za radnički pokret», pág. 4.

51 Citado por Dušan Otašević en *Muzeji novije istorije*, pág. 200.



**Figura 51:** Visitantes del Museo de Arte Contemporáneo.



La Galería Moderna se funda en Junio de 1958 —en un Acto del Consejo de Educación y Cultura y con el consentimiento del Gobierno de la República Popular de Serbia— con la tarea principal de continuar el desarrollo del arte yugoslavo contemporáneo. Cuando la idea sobre su creación aún estaba en pañales, Miodrag B. Protić —futuro Gestor de dicha galería— argumenta la necesidad de la misma y declara como su objetivo principal el estudio científico del arte contemporáneo yugoslavo. Explicando el futuro papel social que jugaría, subraya: «Con esta actividad, indudablemente se lograría un mejor conocimiento de nuestro arte por parte de nuestro público. Ésta es una tarea que la Galería Moderna tiene frente a sí y que es sumamente importante desde el punto de vista social [...] Con ello se lograría aproximar el arte al hombre corriente, que entraría en su vida como una necesidad imprescindible y estimulante para su espíritu».<sup>52</sup> Incidiendo en parecidos criterios, Miloš Perović al comentar el momento político en que tiene lugar la construcción de la Galería Moderna— destaca otro aspecto importante del papel que los museos contemporáneos deben desempeñar en una sociedad nueva: «El liderazgo político comunista del país necesitaba un lugar para la estética de calidad, para las reuniones elegantes, dónde pudieras ver y ser visto. Necesitaban un lugar suyo, un lugar nuevo, un lugar para los nuevos rituales sociales, un lugar sin historia ni memoria de tiempos pasados»<sup>53</sup> y continua: «Las Bellas Artes de este periodo, como ya hemos destacado, no se inmiscuían en la vida social hasta el punto de poder convertirse en un peligro político, pero a la vez estaban lo suficientemente abiertas hacia los movimientos imperantes en el mundo, con la intención de así mostrar la tolerancia del régimen».<sup>54</sup> (Fig. 51)

Podemos pues concluir que la influencia mutua entre ideología y cultura es evidente en las actividades de la mayoría de los museos. Dichas actividades están en gran manera programadas de acuerdo con la necesidad de afirmar los nuevos valores culturales y sociales de la

<sup>52</sup> «O modernoj galeriji», pág. 8.

<sup>53</sup> Miloš R. Perović: *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*, pág. 191.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pág. 192.



nueva política estatal. Por ello se da prioridad a la construcción de aquellos museos que reflejan la contemporaneidad de la Yugoslavia de entonces y cuyo papel cultural, educativo y pedagógico está al servicio de las necesidades recientemente adquiridas. (Ver Anexo 1) Además, en los primeros decenios posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura de los museos desempeña un papel importante en la representación de la identidad nacional de un país recién formado. La arquitectura de los museos, sobre todo de aquellos vinculados con los acontecimientos y las condiciones políticas, se entiende como una manera óptima de presentar el Estado Socialista recientemente fundado ante la sociedad y ante el mundo. (Fig. 52-54) Aparte de la necesidad de satisfacer el programa y sus requerimientos funcionales, se espera que los edificios museísticos reflejen ciertos rasgos de carácter sublime.

Sin embargo, hablando de la arquitectura misma, no es justo valorar las soluciones y logros aportados como exclusiva consecuencia de factores políticos. Aunque la idea sobre el valor y el papel político de los museos está generalmente asumida, los arquitectos gozan de completa libertad a la hora de plantear conceptos y soluciones arquitectónicas. Además, el mismo Boris Magaš nos explica su actitud: «Cuando hice el museo, di una conferencia en la Universidad y les dije: “Esto no es una apología de ningún gobierno ni de ningún partido político. Se trata de un homenaje en memoria de aquellos que fueron honestos y a los que murieron. ¿Qué va a ser en el futuro de ese edificio? No lo sé, pero sobrevivirá a mí y a vosotros. Y ésta es una de las razones de por qué lo hice. La segunda razón, es la voluntad de hacer una obra de arquitectura moderna”». <sup>55</sup> Conforme a lo expuesto la arquitectura de los museos no es un producto específico de la ideología política. Debido a las circunstancias mencionadas, la arquitectura de los museos de este periodo histórico oscila entre los nuevos paradigmas de la arquitectura moderna y las demandas ideológicas de la nueva política.

Esta correlación entre la ideología imperante y la arquitectura y función de los museos, queda reflejada en los cambios acontecidos durante los años noventa; cambios que tienen lugar tanto en el contexto social como en los paradigmas políticos. Las nuevas circunstancias afectan en gran medida a los museos

52 | 53 | 54

**Figura 52:** El presidente Tito con el presidente de México Mateos, en la Galería Pavle Beljanski; 1963.

**Figura 53:** Jovanka Broz, esposa del presidente Tito, con Hartini Sukarno, esposa de presidente de Indonesia Sukarno, en el Museo Etnografico de Zagreb; 1963.

**Figura 54:** Jovanka Broz, esposa del presidente Tito, con Lotte Ulbricht, esposa de Walter Ulbricht, en el Museo de Arte Contemporáneo; 1966.

<sup>55</sup> Según indica Boris Magaš en entrevista «Ljudskost u domeni građenja », pág. 21. Entrevista realizada por Mirko Jozić.



estudiados. La política contemporánea deja de tener necesidad de estos para promover y ensalzar el concepto de revolución. Por dicho motivo se replantea la validez de su existencia, su justificación social y la temática de sus contenidos. Aquellos museos, relacionados a una política ya obsoleta, se transforman y se incorporan a otros museos. (Ver Anexo III)

Así, por ejemplo, el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina en Sarajevo en la reciente guerra se convierte en el Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina, e incluso alberga en una sección de su espacio la colección de arte moderno “Ars Aevi”. El Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina se incorpora, en 1992, al Museo de Voivodina convirtiéndose en su departamento de historia moderna; además de encargarse de organizar, desde 2001, sus exposiciones de arte contemporáneo. En 1996, el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo y el Museo 25 de Mayo —que ya en 1982 se había incorporado al Centro Memorial «Josip Broz Tito»— se fusionan en el Museo de la Historia de Yugoslavia. Como en el caso del Museo de Voivodina, el museo también se encarga de organizar las exposiciones del arte y arquitectura contemporánea. Por todas estas razones —por el modelo de trabajo que siguen y por los nuevos contenidos de sus exposiciones— estos museos ya no reflejan las características de los museos históricos en su sentido clásico.



### Los concursos arquitectónicos

Es característico en la Yugoslavia del período de entre guerras, la convocatoria frecuente de concursos urbanísticos y arquitectónicos.<sup>1</sup> Dicho procedimiento es considerado, durante estos años, como el de mayor eficacia para conseguir ideas encaminadas a resolver los retos planteados por la construcción de edificios emblemáticos. Después de la Segunda Guerra Mundial se continúa con dicha práctica, principalmente motivada por la enorme actividad del sector de la construcción.

Es el Estado, es decir las instituciones estatales, como cliente y financiero de los edificios, el principal impulsor de este tipo de concursos, ya que como hemos dicho, son considerados como la mejor estrategia para debatir ideas y para encontrar soluciones de calidad. Precisamente una de las conclusiones de la Primera Conferencia de Arquitectos y Urbanistas de la RPFY, celebrada en Dubrovnik en 1950, es «que el financiero tiene el derecho y la obligación de escoger la solución óptima considerando este método, ya se trate de concurso restringido o público, el más eficaz para obtener soluciones brillantes».<sup>2</sup>

En concreto conviene destacar, que dentro de las iniciativas que se toman para la construcción de museos, un número significativo de estas se realiza precisamente a través de este sistema por considerarlo el más apropiado para encontrar la mejor solución. (Ver Anexo I)

Entre 1945 y 1950 se convocan dos concursos para la construcción de dos nuevos museos.<sup>3</sup> El concurso para la Galería Moderna en Nuevo Belgrado, concurso de participación restringida, convocado, en 1948, inmediatamente después de las convocatorias hechas para los edificios del Gobierno de la RPFY, del Comité Central del PCY y del hotel emblemático; edificios que son los primeros que se plantean construir en Nuevo Belgrado. Al año siguiente se convoca el concurso para la Galería de Arte de Tašmajdan dentro de la parte vieja de Belgrado. En este mismo período, como encargo directo, se proyecta el Museo de Antigüedades en Klis, cerca de Split en Croacia.

Entre 1950 y 1965 se realizan diez concursos para museos, de los cuales ocho son públicos y dos por invitación: el concurso público para el Museo

1 Branislav Kojić: *Društveni uslovi razvitka arhitektonske struke u Beogradu*, pág. 199.

2 «Zaključci sa savetovanja arhitekata FNRJ po pitanjima arhitekture i urbanizma», sp.

3 Este período de concursos merece mención aparte debido a la múltiple información de que se dispone. Como ya hemos destacado, el desarrollo de la arquitectura inmediatamente después de la guerra está marcada por la característica de la estrechez económica. A partir de 1950, con la situación económica considerablemente mejorada, cambia la actitud oficial a cerca de la importancia de construir nuevos museos y cambia paralelamente la cantidad de información publicada sobre dichos concursos.



Figura 1: Mapa de Yugoslavia. Ubicación de las ciudades en los cuales se realizan concursos para los museos.

Militar de Belgrado, abierto a finales de 1949 y cerrado en 1950;<sup>4</sup> el concurso por invitación para el Museo de Silvicultura y Caza de Belgrado en 1952; el concurso público para el Museo de la Ciudad de Belgrado, en 1954; el concurso por invitación para la Galería Pavle Beljanski de Novi Sad, en 1958; el concurso público para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina de Sarajevo, en 1958; el concurso público para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina de Novi Sad, en 1959; una segunda convocatoria de concurso, esta vez público, para la Galería Moderna de Belgrado, abierto en 1959 y cerrado a comienzos de 1960; el concurso público para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo de Belgrado, convocado en 1961; el concurso para invitados del Museo de Regalos de Belgrado, en 1961 y finalmente el concurso público para el Museo de Pounje, en Bihać, en 1963. (Fig. 1) En este mismo período, como encargo directo, se proyectan dos museos: el Museo Arqueológico de Zadar, en 1964 y el Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia de Split, en 1965.

Así pues, se puede afirmar que la mayoría de instituciones que inician la construcción de un museo, lo hace a través de la convocatoria de un concurso arquitectónico. Si exceptuamos los cinco primeros años de la posguerra, en el período comprendido entre 1950 y 1965 se convocan diez concursos para la realización de museos y sólo dos museos se plantean hacer a través de encargos directos.

Siendo que en los concursos por lo general se reflejan las tendencias y aspiraciones más modernas dentro de la praxis arquitectónica, intentaremos en este capítulo esclarecer el ambiente, la trayectoria y las consecuencias que tienen estos concursos relativos a la construcción específica de museos. Intentaremos responder a preguntas como: ¿Quién son los arquitectos que participan en los concursos, y quien son los miembros que componen el jurado? ¿Qué conclusiones podemos sacar en base a las propuestas presentadas y de los resultados del concurso?

4 Los datos detallados sobre las circunstancias temporales, los participantes y la documentación existente están recogidos en el Anexo III. Los datos no se han corroborado y dependen de la documentación existente.

### Lo nacional como idea /Los participantes de los concursos/

La ejecución y realización de estos concursos arquitectónicos, tiene lugar en un ambiente donde no hay un Reglamento que defina el criterio a seguir sobre los derechos y las obligaciones de los financieros, o sobre el jurado, o incluso sobre los mismos arquitectos participantes.

Lo que llama la atención es que, si consideramos la procedencia de los arquitectos participantes o la de los miembros del jurado, los concursos son exclusivamente nacionales. (Ver Anexo III) Contrario a lo ocurrido en el período anterior y a la praxis de otros países, en ningún momento se plantea la posibilidad de convocar un concurso internacional o de invitar a arquitectos extranjeros a participar.<sup>5</sup> Es más, en este sentido en las bases de concursos pueden encontrarse frases como: «El Concurso es de carácter abierto, para yugoslavos, anónimo, y en él pueden competir todos los ciudadanos de la RFPY que sean expertos en el tema»<sup>6</sup> o «El Concurso es anónimo y tienen derecho a competir arquitectos, artistas y otras personas que residan dentro del territorio de la RFPY».<sup>7</sup> (Fig. 2-5) Al insistir en la participación exclusiva de yugoslavos cae en la evidente paradoja de abrir la participación a todo ciudadano yugoslavo, sin tener para ello que ser arquitecto.

Los concursos, a los que nos referimos, atraen a un número significativo de arquitectos;<sup>8</sup> hecho que confirma el interés que en aquel momento despierta entre éstos la idea de proyectar y crear nuevos museos. La importancia que el museo tiene como institución pública, ofrece a los arquitectos una oportunidad inmejorable para presentar y realizar sus propias ideas. Se presenta, por ello, un número alto de participantes: entre 18 para la Galería Moderna y 38 para el Museo de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina. Precisamente refiriéndose a dicho interés, Banko Babić, en el texto sobre el concurso del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, escribe: «El interés de los autores por participar en el concurso ha sido grande. Se han recibido 29 obras, un número mayor que el esperado, y no debemos olvidar que a la vez había convocados otros concursos que contaban con mayores premios».<sup>9</sup>

La figura del arquitecto especializado, a consecuencia de los vaivenes permanentes de la economía, no es característica de Yugoslavia durante este período. Sin embargo, mirando las listas de participantes en estos concursos, es de notar la presencia reiterada de ciertos nombres. (Ver Anexo III) Los datos disponibles indican que en el período mencionado Vjenceslav Richter proyecta cinco museos, Ratomir Bogojević participa en cuatro concursos, Marjan Haberle y Ivo Kurtović en tres, y finalmente Vojteh Delfin en dos. Conviene apuntar que mientras que por un lado Richter, Bogojević y Delfin no logran que sus proyectos se

5 Algunos ejemplos lo confirman: Es durante estos años cuando se planifica construir en Lisboa el Museo Calouste Gulbenkian. La Fundación Gulbenkian plantea invitar a un grupo de arquitectos de prestigio internacional; entre otros Leslie Marti, J. Dubuisson, G. Lagneau, Franco Albini y Alfonso Eduardo Reidy. También, el Museo de Arte Moderno de Caracas para Venezuela, —un proyecto diseñado por Oscar Niemeyer en 1955 y que finalmente no se llega a construir— se piensa crea en uno de estos concursos; concursos abiertos a la participación internacional, lo que manifiesta la ambiciosa política que persiguen ya desde sus inicios. Es más, para la elaboración de dicho proyecto se barajan también otros nombres de prestigio, como Mies Van der Rohe o Philip Johnson. Si bien, es el mencionado arquitecto brasileño Oscar Niemeyer quien, finalmente, lo realiza. Otro ejemplo es el concurso internacional para la construcción del Museo arqueológico en Alepo, Siria. Este concurso convocado en 1956 ganan los arquitectos yugoslavos Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac.

6 «Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda», pág. 412.

7 Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/ F19 (1961): «Raspis konkursa», pág. 1.

8 En el Anexo IV se documentan las biografías de arquitectos yugoslavos relativos a los proyectos para los museos.

9 Branko Babić: «Konkurs za zgradu Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», sp.



realicen, quedándose sólo a un paso de conseguirlo, Ivan Antić y Ivanka Raspopović, Ivo Vitić, Boris Magaš y Edo Šmidihien, y Mihailo Janković, autores de los cuatro museos realizados, ya desde sus únicas participaciones logran materializar sus ideas. (Ver Anexo IV)

Si investigamos las biografías de los participantes en estos concursos notaremos que los nombres que aparecen en los primeros concursos convocados en la posguerra son los de aquellos arquitectos que terminaron sus estudios en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. Así Branko Petričić, Veljko Kauzlarić, Edvard Ravnika, Ratomir Bogojević, Marjan Haberle, Vera Ćirković y Mihailo Janković, son sólo algunos de los participantes habituales en los concursos para museos que forman parte de la misma generación. Una generación que tiene la característica común de continuar su trabajo después de la Guerra. También conviene resaltar que después del conflicto bélico unos cuantos de ellos recalcan como profesores en las facultades de Yugoslavia. Ratomir Bogojević trabaja, entonces, como profesor en la Facultad de Arquitectura en Belgrado, Marjan Haberle en la Facultad Técnica de Sarajevo y Edvard Ravnika en la Facultad de Arquitectura, Construcción y Geodesia en Liubliana.

Se da la peculiaridad, de que hay un gran número de estudiantes que obtienen sus títulos académicos a principios de los años sesenta del siglo pasado; en el fenómeno influye el que muchos estudiantes están esperando a reapertura de las facultades, tras la Guerra, para terminar sus estudios. Precisamente es esta generación, nueva y aún sin arraigar, la que forma el grueso del grupo de arquitectos que participa en los concursos convocados a mediados de dicha década. Vjenceslav Richter, Vojteh Delfin, Ivan Antić, Ivo Vitić, Boris Magaš, Ivo Kurtović son algunos de los nombres que buscan la confirmación de su trabajo a través de la participación en dichos concursos. Neven Šegvić, en el artículo titulado «Sobre el concurso para el Museo de la Revolución en Sarajevo», subraya la importancia de la participación de los arquitectos jóvenes: «El primer premio lo ganaron jóvenes creadores, jóvenes y “desconocidos”, lo que confirma que hay que pensar cómo ofrecerles una oportunidad para su autoafirmación como arquitectos».<sup>10</sup>

Los concursos para museos implican a un gran número de arquitectos yugoslavos; y no sólo como autores de las propuestas presentadas, sino también como miembros de los jurados. (Ver Anexo III) Referente a estos, se puede afirmar que están formados básicamente por la élite de los arquitectos del momento. Por otro lado, tampoco conviene ignorar, la participación de personas sin la formación específica para esta labor. Por ejemplo, en el concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, el Presidente del jurado es el Presidente del Gobierno, entre los miembros se encuentran el Ministro de Educación y Cultura y también el Vicepresidente del Parlamento de la República Popular de Serbia. Igual ocurre en el jurado del concurso para el Museo Militar, donde entre otros, son algunos miembros del jurado representantes del Ejército Popular de Yugoslavia. Lo mismo sucede en otros concursos, por lo que no podemos considerarlos como casos puntuales.<sup>11</sup> A pesar de lo expuesto, es indiscutible que la característica general de estos concursos, es que sean los arquitectos de prestigio quienes llevan en su mayor parte el peso de las decisiones del jurado.

Otra característica a resaltar, ligada a estos concursos, es la libertad total que se da a los arquitectos en cuanto a los conceptos y a las soluciones

10 Neven Šegvić: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», pág. 11.

11 El hecho constatado es que entre los miembros del jurado hay directores, secretarios de museos, alcaldes y otros miembros de la élite política.

**Figura 2:** Anuncio de la convocatoria del concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Diario *Politika*, 16.04.1961.

**Figura 3:** Listado de los arquitectos participantes presentados en el concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Lamina 1.

**Figura 4:** Listado de los arquitectos participantes presentados en el concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Lamina 2.

**Figura 5:** Listado de los arquitectos participantes presentados en el concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Lamina 3.

3  
4  
5

arquitectónicas. Ésta circunstancia brinda la oportunidad a los participantes de presentar sus ideas libremente sin que, por lo general, tengan que asumir ninguna limitación recogida en las bases de las respectivas convocatorias. Así, por ejemplo, en el programa arquitectónico para el Museo de la Ciudad de Belgrado, está escrito: «Se da libertad total a los participantes del concurso para que, en el espacio acotado, presenten libremente su solución al planteamiento que la tarea propone [...]».<sup>12</sup> Por otro lado, uno de los autores de la Galería Moderna, Ivan Antić, en una entrevista publicada en la revista *DaNS* en 2003, habla explícitamente sobre cierta presión ideológica en la arquitectura nacional: «Nunca he notado que se ejerciese presión alguna sobre los arquitectos o los constructores, y sobre todo si nos referimos a una presión ideológica. Aunque el gobierno respetaba el valor de esas profesiones, nunca las consideró susceptibles de servir como portadoras de ideas o de propaganda».<sup>13</sup>

La información arriba estudiada —esto es, el hecho de que hay, por un lado, nombres conocidos y ya consolidados, junto con ambiciosos arquitectos jóvenes participando en los concursos y de que, por otro lado, también hay arquitectos expertos entre los miembros del jurado— llevan a rechazar la posibilidad de que el nivel de los concursos sea bajo. Por el contrario, del material estudiado se desprende que los participantes representan la fuerza adecuada que es necesaria para la evolución del pensamiento y el concepto de arquitectónico. Si a ello añadimos la libertad de expresión, parece lícito concluir que es precisamente a través de los concursos donde, durante este período, se dan las mejores posibilidades de contribuir al desarrollo del pensamiento de la arquitectura moderna.

**SAVET MUZEJA REVOLUCIJE NARODA JUGOSLAVIJE**

расписује

ОПШТИ, ЈУГОСЛОВЕНСКИ, АНОНИМНИ

**КОНКУРС**

**ЗА ИДЕЈНО АРХИТЕКТОНСКО РЕШЕЊЕ ЗГРАДЕ**

**МУЗЕЈА РЕВОЛУЦИЈЕ НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ**

Зграда ће се подићи у Новом Београду, на одређеној локацији при ушћу Саве. Право учешћа имају сви грађани ФНРЈ.

**Предвиђене награде:**

**I НАГРАДА — — — — — 2.000.000 ДИН.**

**II НАГРАДА — — — — — 1.200.000 ДИН.**

**III НАГРАДА — — — — — 800.000 ДИН.**

**ЗА ОТКУП И ОБЕШТЕЋЕЊА — 1.200.000 ДИН.**

Награде и обештећења ће се исплатити у нето износу.

**КОНКУРС ТРАЈЕ ДО 1. НОВЕМБРА 1961. ГОДИНЕ.**

**Оцењивачки суд:**

Председник Родољуб Чолаковић, потпредседник Савезног извршног већа, чланови: арх. Александар Ђорђевић, директор Урбанистичког завода Београда, вајар Антони Августинчић, арх. Драгина Брашовац, арх. Едвард Равнићар, арх. Иво Штрукељ, делегат Савеза архитеката Југославије, Јован Веселиновић, председник Народне скупштине НР Србије, Крсте Цвиенковић, секретар Секретаријата за просвету и културу Савезног извршног већа, Милорад Панић-Суреп, директор Музеја Револуције народа Југославије, књижевник Ото Ђихали-Мерин, генерал Петар Брајковић, члан Савета Музеја Револуције народа Југославије, арх. Војин Симеоновић, гл. инжењер за припрему у Дирекцији за изградњу Новог Београда.

Учесницима ће бити достављен конкурсни елаборат на њихов захтев а уз претходну уплату од 4.000 динара. Уплату за конкурсни елаборат треба извршити на адресу: Музеј Револуције народа Југославије, ул. Михаила Аврамовића број 12, Београд (Делњње). Уплата ће бити враћена учесницима који одговоре условима конкурса и доставе радове на исту адресу.

3971

12 «Из живота град Београда. Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda», pág. 414.

13 Según indica Ivan Antić en entrevista «Tamo gde postoji fenomen prirode teško je napraviti fenomen arhitekture», pág. 7. Entrevista realizada por V. Mitrović i M. Šilić.

### La creación de las matrices /Las soluciones presentadas en concursos/

«No es condición fundamental para que un concurso tenga éxito, el que se presenten gran número de proyectos correctos, sino más bien que en éstos se proponga una rica diversidad de planteamientos que nos permita escoger las mejores ideas de entre los diferentes enfoques estudiados, asegurando así la realización de un trabajo original».<sup>14</sup>

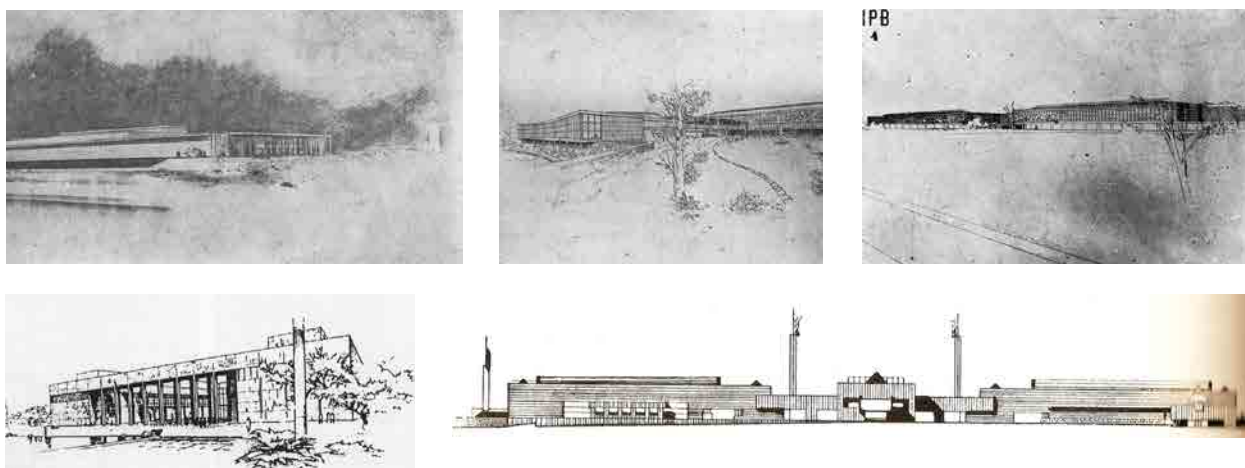
M.

En general, los concursos no deberían de servir únicamente como un espacio competitivo para confrontar ideas, sino más bien para intercambiar diferentes puntos de vista; ya que revisando la calidad y diversidad de las soluciones presentadas<sup>15</sup> es como mejor podemos valorar si realmente son eficaces a la hora de marcar tendencias en la composición y articulación volumétrica.

Al examinar la historia de estos concursos se hace evidente que el convocado para el Museo Militar marca un antes y un después en dicha historia debido al grado en que influye en los que le siguen. (Fig. 6) Lo confirma, una vez finalizado éste, un miembro del jurado: «Pienso que el concurso, considerando el conjunto de sugerencias válidas que se han propuesto, ha resultado positivo debido a la cantidad y variedad de soluciones que aporta para resolver la construcción de un edificio de este tipo. Tarea que tiene innegable importancia y a la que se han de enfrentar cada vez con más frecuencia nuestros arquitectos y especialistas en este tema».<sup>16</sup> La mayoría de las soluciones presentadas en este concurso se caracteriza por su rigidez en la expresión formal, con composiciones espaciales estrictas y simétricas, características de la época antes de 1950.<sup>17</sup> (Fig. 7) Sin embargo algunas de las propuestas presentadas destacan especialmente por su estética moderna, característica que influye en concursos posteriores. Dicha influencia es evidente, sobre todo en la solución presentada por el grupo del arquitecto Ivo Kurtović, ganador de uno de los tres primeros premios.

6a 6b 6c  
6d 6e

**Figura 6:** Las propuestas presentadas en los concursos antes de 1950: 6a- Veljko Kauzlarić; 6b- Edvard Ravnikar; 6c- Hinko Bauer; 6d- Branko Petričić; 6e- Nikola Dobrović.



14 M.: «Konkurs za izgradnju moderne galerije u Beogradu», pág. 33.

15 La posibilidad de informarse sobre las soluciones presentadas en los concursos difiere de un museo a otro, siendo la principal fuente de información los artículos publicados en las revistas de arquitectura inmediatamente después del concurso. También, la cantidad de informaciones de las soluciones conocidas muchas veces se limita a la planta, la perspectiva o la fotografía de la maqueta. A pesar de ello, los datos disponibles son de gran ayuda para comprender en términos generales el desarrollo del pensamiento arquitectónico sobre el tema.

16 Kazimir Ostrogović: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», pág. 8.

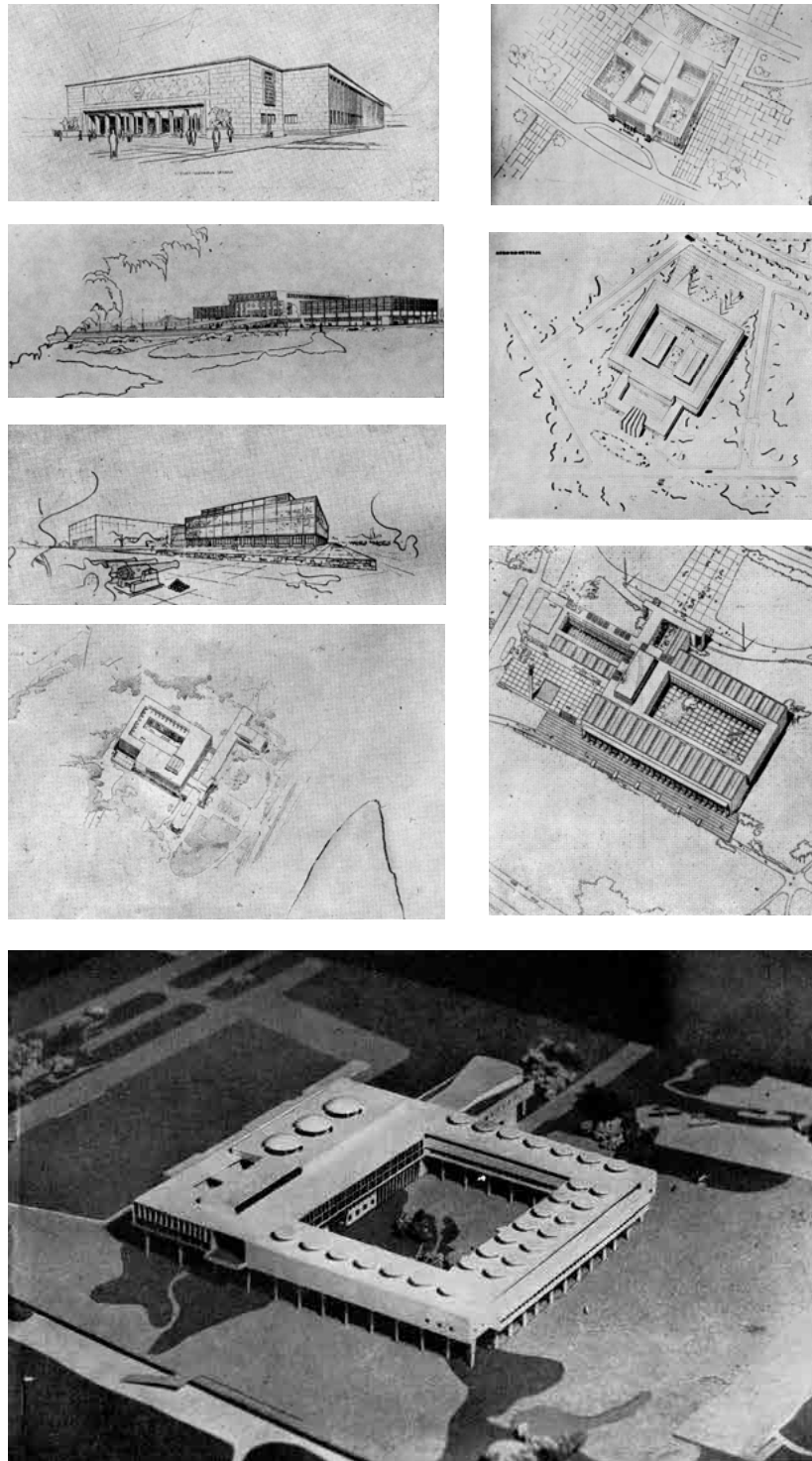
17 El análisis del periodo anterior a 1950 se basa en las propuestas presentadas para la Galería Moderna y para la Galería del Arte Serbio. Lo que se puede deducir de ello, es la existencia de paradigmas arquitectónicos característicos de los años treinta del siglo XX.



**Figura 7:** Las propuestas presentadas en el concurso para el Museo Militar, Belgrado; 1950: 7a- Đorđe Krekić y Jovan Korka; 7b- Đorđe Ristić y Branislav Marinković; 7c- Ivan Savković; 7d- Vera Ćirković, Jovan Rankvić y Nikola Šercer; 7e- Juraj Betol; 7f- Rikard Marasović, Marin Bučić y Miro Marasović; 7g- Marjan Haberle y Galina Feld.

**Figura 8:** Maqueta del proyecto para el Museo Militar, Belgrado; Ivo Kurtović; 1950.

7a 7b  
7c 7e  
7d  
7f 7g  
8



La propuesta es un sencillo volumen geométrico; una caja blanca horizontal —de aproximadamente 105 por 95 metros—<sup>18</sup> elevada sobre el suelo mediante columnas. (Fig. 8) Esta serie de columnas queda medio oculta al estar retrasada en relación al plano de la fachada y consigue con ello que la caja superior parezca levitar. La planta baja y el primer piso ocupan sólo una parte bajo dicho espacio; de modo que la superficie natural del suelo se adentra en el área central del museo formando un amplio atrio de aproximadamente

18 Las dimensiones aproximadas, que aparecen en este capítulo, son conocidas en base a los dibujos presentados en los concursos publicados sin escala o a escalas grandes. Otras dimensiones, dimensiones exactas, son conocidas en base a los proyectos posteriores, proyectos de ejecución. Las dos se muestran para facilitar la mejor descripción del proyecto.

45 por 65 metros. Dentro de este cuerpo compacto, debido a su forma de trapecio y a su cubierta inclinada, destaca la sala de conferencias. (Fig. 9-11)

La aplicación de los principios de la arquitectura de Le Corbusier en este proyecto es evidente: la utilización de pilotis, la planta baja libre, la fachada libre, las ventanas alargadas que se prolongan a lo largo de todo el edificio y finalmente la sala de conferencias que evoca el prototipo formal de sus salas. Precisamente este tipo de solución claramente influenciada por la arquitectura moderna es la que tiene un impacto evidente en la dirección que toma la arquitectura de los museos en Yugoslavia. Aplicar los elementos y los principios de la arquitectura moderna se convierten desde ese momento en un paradigma a seguir. Aunque según el jurado este diseño se postula como solución formal carente de la calidad necesaria para configurar un edificio representativo, es paradójicamente dicha solución –Esto es: el uso de un volumen geométrico compacto y cerrado, elevado sobre el suelo y definido en relación al volumen desmaterializado de la planta baja– la que de hecho sirve como modelo formal para proyectar los museos. También el atrio, que recrea un pequeño fragmento de la naturaleza, resulta ser un recurso arquitectónico utilizado con frecuencia en estos museos.

Las dos propuestas premiadas en el concurso para el Museo de la Ciudad, convocado en 1954, siguen y desarrollan este concepto arquitectónico. El proyecto del arquitecto Ratomir Bogojevic, propone un volumen de aproximadamente 59 por 62 metros, elevado sobre el suelo por medio de pilares que atraviesan los dos niveles del edificio, pilares que dominan visualmente el espacio gracias a una fachada retirada, (Fig. 12) –idea muy parecida a la que había presentado dos años antes en su proyecto para el concurso del Museo de Silvicultura y Caza–. (Fig. 13)

Otra propuesta premiada en el concurso para el Museo de la Ciudad –la de los arquitectos Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac– sigue básicamente el modelo aceptado, aunque lo modifica algo. Propone un pabellón horizontal, compacto de poca altura, con un patio interior y con una galería reservada para la obra pictórica situada en la planta superior. La horizontalidad, manifestada básicamente por el volumen, queda remarcada por la secuencia de sus ventanas alargadas. La entrada principal está situada al frente del edificio, edificio al que se accede por una escalera o rampa construida en forma de añadido a una composición general de carácter compacto. (Fig. 14)

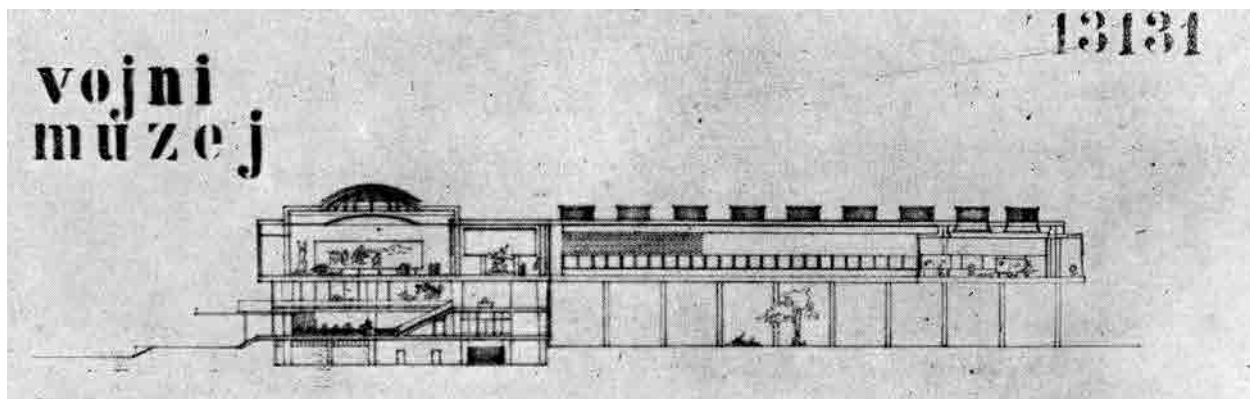
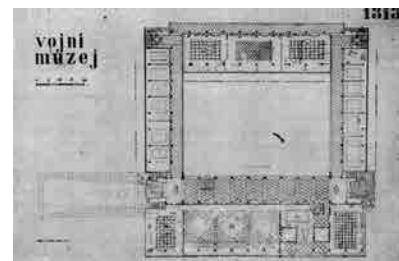
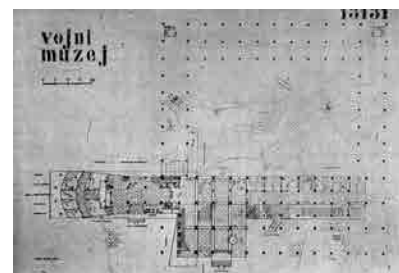
Mientras muchos otros autores siguen el modelo del Museo Militar, Ivo Kurtović en su segundo proyecto museístico –el concurso para el Museo de Silvicultura y Caza– se arriesga a hacer innovaciones formales, y hace una propuesta más paisajística. (Fig. 15) En lugar de un único espacio homogéneo y compacto, propone un espacio fragmentado en forma y función en diferentes células situadas alrededor de un amplio atrio;

**Figura 9:** Planta baja del proyecto para el Museo Militar, Belgrado; Ivo Kurtović; 1950.

**Figura 10:** Planta 2º nivel del proyecto para el Museo Militar, Belgrado; Ivo Kurtović; 1950.

**Figura 11:** Sección del proyecto para el Museo Militar, Belgrado; Ivo Kurtović; 1950.

9  
10  
11





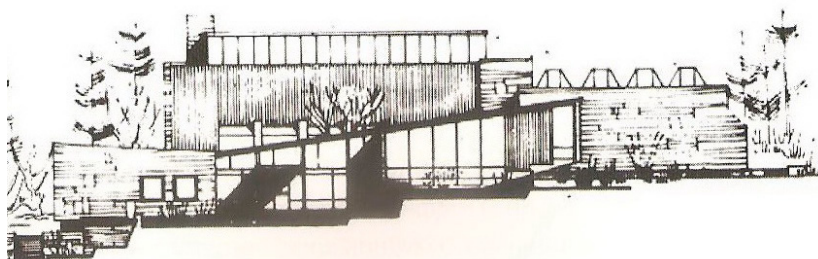
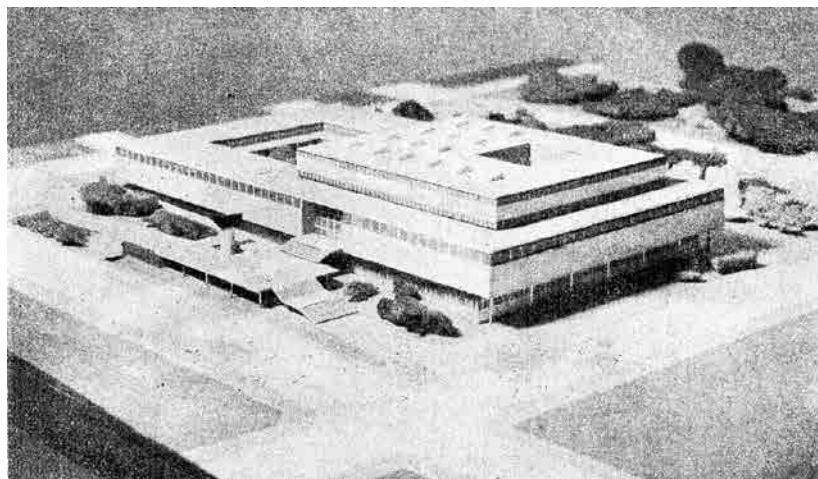
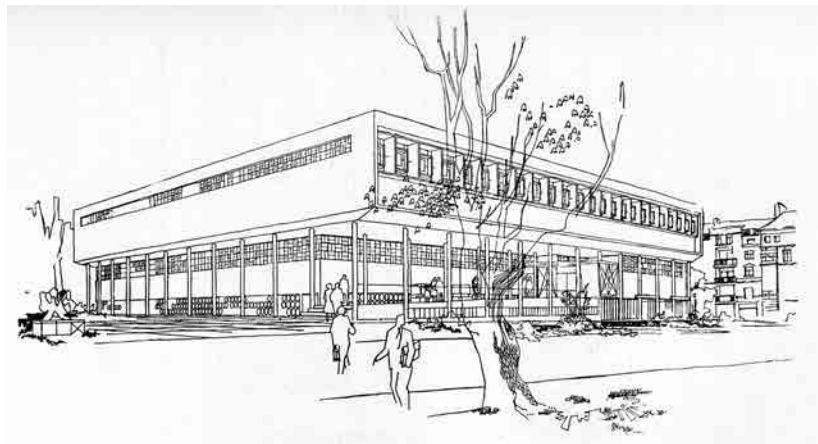
**Figura 12:** Perspectiva del proyecto para el Museo de la ciudad, Belgrado; Ratomir Bogojević; 1954.

**Figura 13:** Perspectiva del proyecto para el Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado; Ratomir Bogojević; 1952.

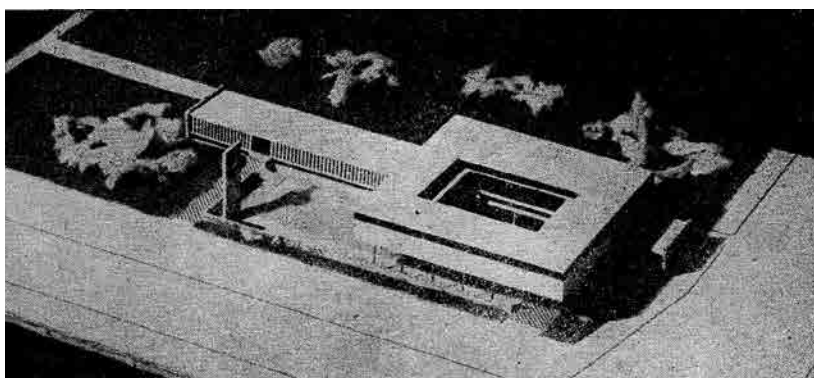
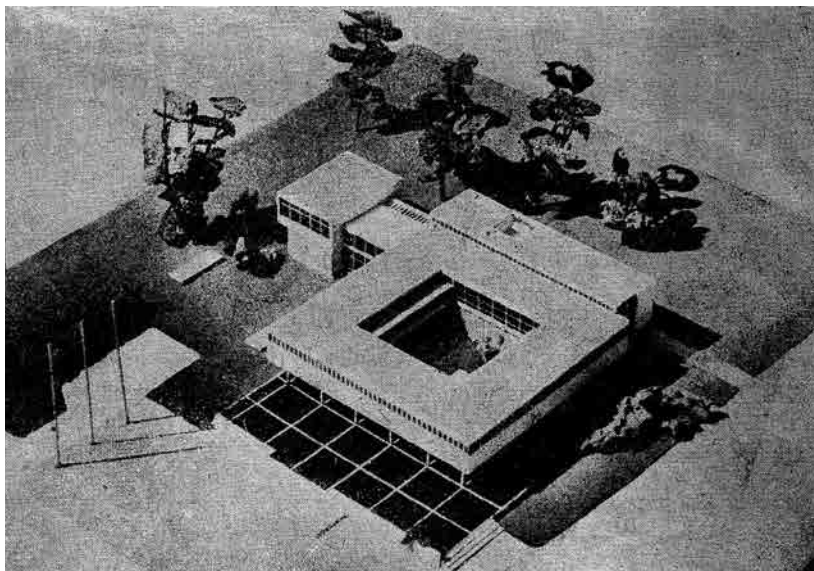
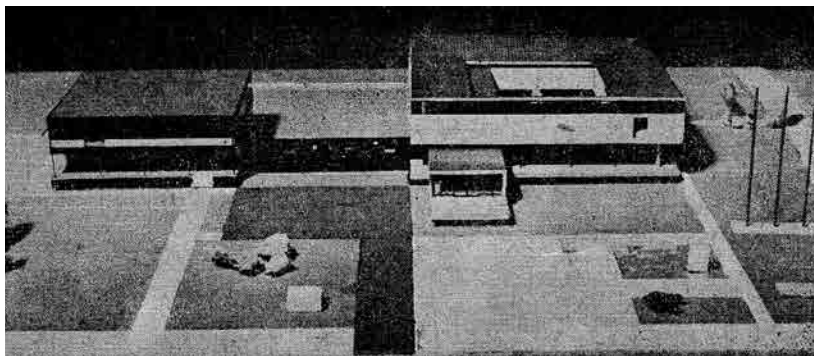
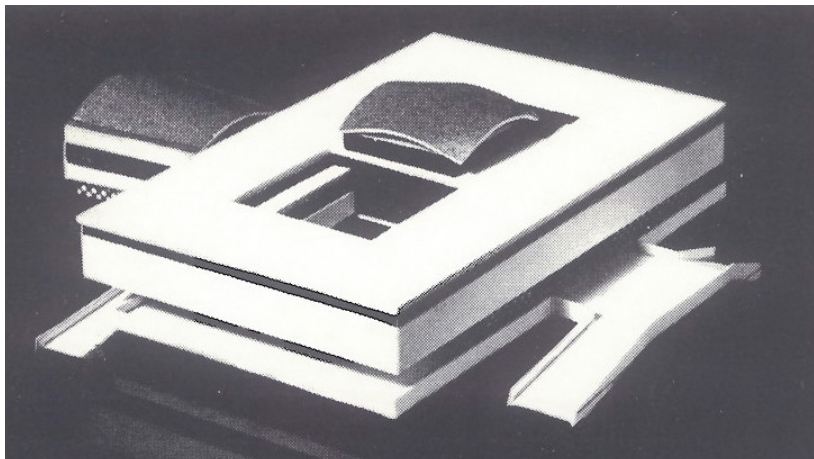
**Figura 14:** Maqueta del proyecto para el Museo de la ciudad, Belgrado; Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac; 1954.

**Figura 15:** Alzado del proyecto para el Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado; Ivo Kurtović; 1952.

**Figura 16:** Planta del proyecto para el Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado; Ivo Kurtović; 1952.



12  
13  
14  
16 | 15



17

19 18

20

21

**Figura 17:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; grupo Štraus; 1952.

**Figura 18:** Perspectiva del proyecto para el Museo en Alepo, Siria; Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac; 1956.

**Figura 19:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac; 1958.

**Figura 20:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Jahtel Finci; 1958.

**Figura 21:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; grupo Knežević; 1958.



**Figura 22:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Edo Šmidhen, Radovan Horvat; 1958.

**Figura 23:** Sección del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Edo Šmidhen, Radovan Horvat; 1958.

**Figura 24:** Planta baja del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Edo Šmidhen, Radovan Horvat; 1958.

**Figura 25:** Planta 1° nivel del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Edo Šmidhen, Radovan Horvat; 1958.

24	22
25	23

atrio que ocupa la parte central del museo. De este modo, desechando la solución anterior, Kurtović soluciona la distribución espacial del museo mediante la formación de un conjunto heterogéneo de unidades espaciales. Esta vez propone un museo configurado con la complejidad de un conjunto atípico. (Fig. 16)

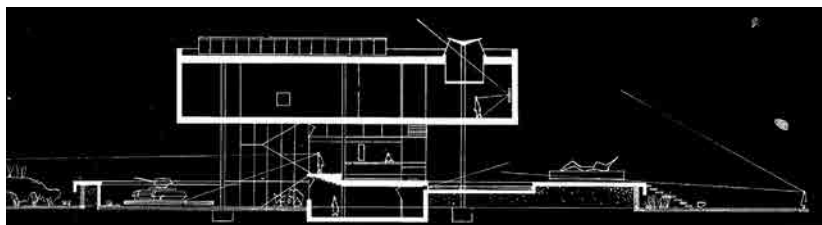
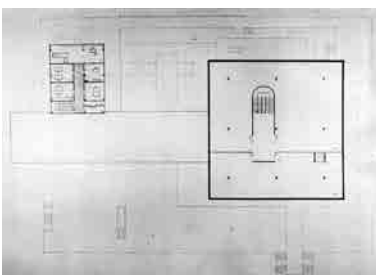
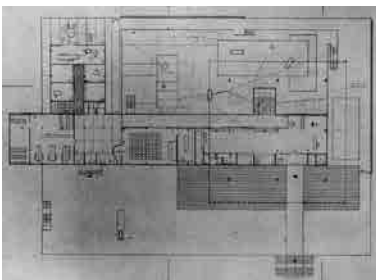
En el concurso para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina —con excepción del trabajo del grupo Magaš-Šmidhen-Horvat— los proyectos reincidenten en estos esquemas, y en gran parte repiten los conceptos espaciales ya vistos en anteriores concursos.

Así, el grupo Štraus elabora una propuesta en la que domina un pabellón horizontal bajo con atrio interior y que por su volumen, por lo subrayado de su horizontalidad, por el diseño de la entrada y por la ubicación del patio, recuerda a la solución de los arquitectos Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac en el concurso para el Museo de la Ciudad en Belgrado. (Fig. 17)

El mismo equipo de Vjenceslav Richter y Zdravko Bregovac presenta esta vez una solución parecida a la de uno de sus anteriores proyectos —el proyecto que en 1956 gana el primer premio en el concurso para la construcción de un museo en Siria—. (Fig. 18) En éste dividen el edificio en dos, uno con la finalidad de albergar funciones administrativas, pedagógicas y de estudio y otro dedicado a las exposiciones y a la restauración de obras. Este segundo edificio repite el concepto ya descrito desde el Museo Militar. El atrio interior dentro de una caja que destaca elevándose sobre una planta baja que retrocede; caja en la que está ubicado el espacio de exposición. La cubierta de este mismo proyecto, está formada por una cinta de ventanas retiradas de la fachada y una gran cornisa de hormigón. Este modo de rematar la cubierta se convierte en típico y se repite de modo casi idéntico en las propuestas que se presentan en el concurso de Sarajevo y en concursos posteriores. (Fig. 19)

Las soluciones del arquitecto Jahtel Finci y del grupo Knežević, para los edificios principales se basan en el mismo diseño de la cubierta y repiten de nuevo el modelo general descrito. Aquél en que domina un volumen geométrico elemental de base cuadrada, con un atrio interior, elevado sobre el suelo y que se diferencia con claridad de la planta baja. (Fig. 20-21)

La propuesta del grupo Magaš-Šmidhen-Horvat, aun partiendo de los mismos principios, incorpora elementos innovadores. (Fig. 22) Su concepto se articula a partir de tres volúmenes que conforman un espacio abierto



y ajardinado destinado para exposiciones al aire libre. Dichos volúmenes se elevan sobre una plataforma levantada 2,20 metros sobre el terreno. Esta plataforma de 90 centímetros de espesor consigue diferenciar con originalidad al espacio del museo, logrando que su vista sorprenda. El muro que la sostiene, al estar retirado del perímetro, hace que el observador que se acerca perciba el edificio como flotando sobre el suelo. El acceso a la plataforma se soluciona con una escalinata en la fachada frontal. Esta escalinata no está pensada para ser una prolongación de la plataforma, más bien la intención es que se manifieste como un elemento ajeno al volumen y a la composición general del proyecto; es decir como un apéndice añadido. (Fig. 23)

El primer volumen, un prisma alargado, completamente vidriado está dispuesto en dirección norte sur. (Fig. 24) El espacio correspondiente a la sala de exposiciones, opaco por completo, flota sobre este espacio desocupado de la planta baja y su presencia atrae la atención ya desde lejos. (Fig. 25) La articulación y la expresión de estos dos volúmenes está forzada al límite. El volumen «flotante» se apoya sobre pilares metálicos cruciformes, tejiendo un entramado que ocupa 9 por 9 metros. Entramado en el que la losa flota a 3,5 metros de la estructura y se extiende hasta 10 metros desde el perímetro de la planta baja. La utilización de este voladizo, añadido al hecho de que el espacio carece de columnas en sus esquinas, ayuda a remarcar la inmaterialidad del espacio de exposiciones.

Un año después de la convocatoria para la construcción del museo de Sarajevo, se convoca uno parecido para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina. El programa, la superficie destinada y el presupuesto disponible, son casi los mismos.<sup>19</sup> Por eso no sorprende que haya comentarios indicando que algunos de los arquitectos participantes copian, tomando como punto de partida las soluciones de las obras premiadas en Sarajevo. A pesar de esto, podemos valorar como positivo que en ambos concursos, además de participar un gran número de arquitectos, «todos ellos se esfuerzan por presentar proyectos contemporáneos que reflejen una expresión arquitectónica moderna».<sup>20</sup>

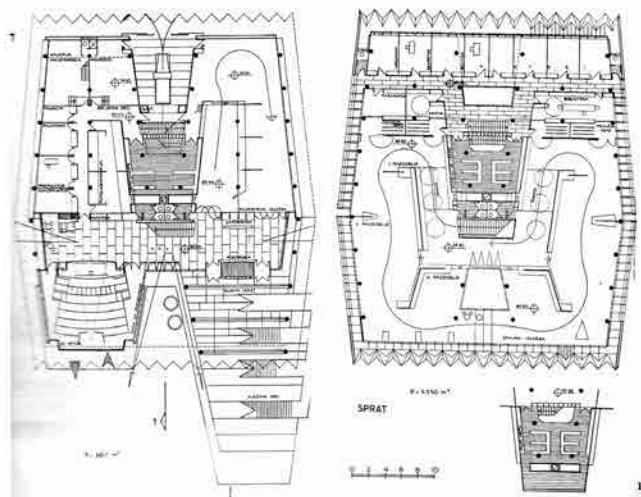
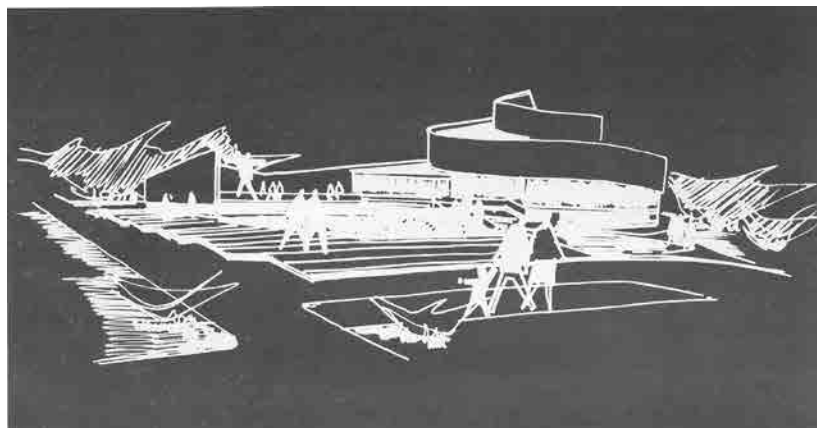
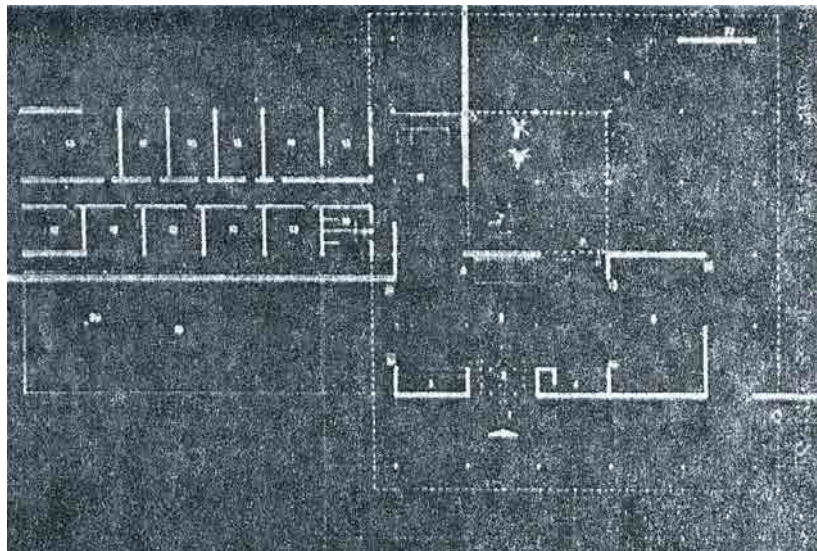
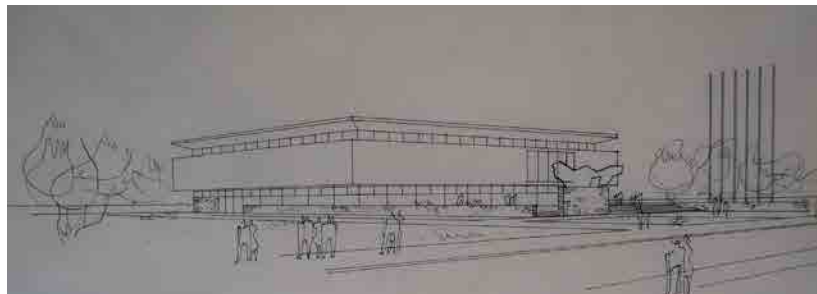
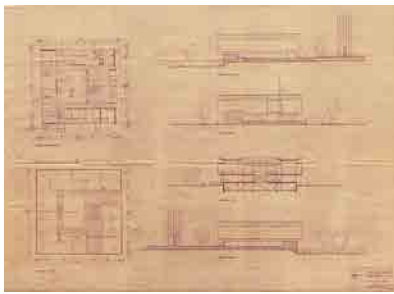
Ivo Vitić presenta una solución que tiene su precedente en la ya mencionada del museo para Siria y que muchos repiten de nuevo en éste de Sarajevo. Así propone una caja de base cuadrada de 34 metros de lado, con atrio interior también cuadrado de 14,4 metros de lado, un espacio de exposición formado como un volumen flotante definido claramente respecto a la planta baja y el remate de la cubierta con la cornisa de hormigón, un planteamiento que no aporta ninguna novedad relevante. (Fig. 26-27)

Otra propuesta sin mucha importancia y novedad, del equipo de arquitectos, encabezados por Gmajner Zdravko y Milković Stjepan, en base a la conocida planta, destaca por su obvia semejanza con la obra premiada del equipo de Magaš, en el concurso de Sarajevo. (Fig. 28)

A diferencia de estas soluciones ya aceptadas, la propuesta del arquitecto Knežević, se distancia claramente del modelo que utiliza formas y volúmenes geométricos precisos y se acerca hacia la idea del tipo de museo cuya forma tiene vocación de ser singular e irrepetible. (Fig. 29) Su planteamiento, resuelto mediante la combinación de una espiral y un círculo, no puede presumir de original ya que es evidente su parecido con el Museo Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright, pero

19 J.F: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», pág. 34.

20 Ibídem, pág. 35.



26 27

28

29

30

**Figura 26:** Lámina presentada en el concurso para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Ivo Vitić; 1960.

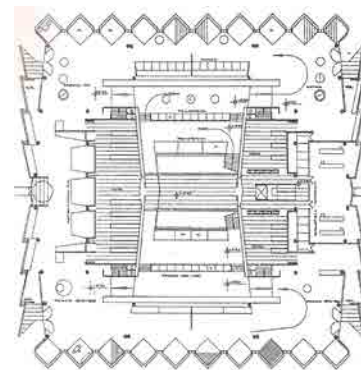
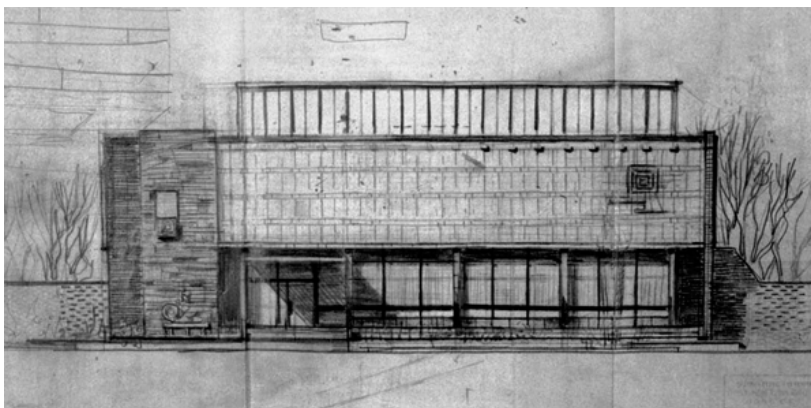
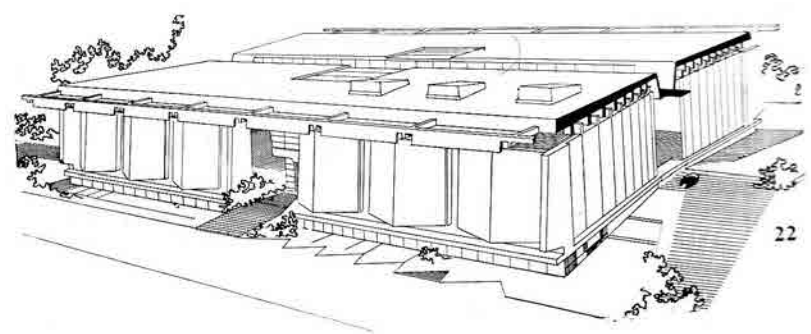
**Figura 27:** Perspectiva del proyecto para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Ivo Vitić; 1960.

**Figura 28:** Planta del proyecto para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Gmajner Zdravko y Milković Stjepan; 1959.

**Figura 29:** Perspectiva del proyecto para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Knežević; 1959.

**Figura 30:** Plantas del proyecto para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Ratomir Bogojević; 1959.





al menos hay que valorar en él la audacia de romper con una matriz aceptada y repetida durante aquellos años.

Otro de los proyectos presentados en el concurso para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina, el del arquitecto Ratomir Bogojević, explora una solución diferente a las de otras propuestas y también se diferencia de las que él mismo realiza para el Museo de la Ciudad y para el Museo de Silvicultura y Caza. (Fig. 30) Aunque es fiel al método ya conocido —un espacio de exposiciones que es básicamente un volumen flotando y que destaca como elemento dominante de la composición diferenciándose de la planta baja— en este trabajo, crea el edificio mediante la prolongación y la unificación de hexágonos y mediante una fachada ondulada, experimentada ya en su proyecto para la Galería Pavle Beljanski. Más adelante, experimenta de nuevo el uso de prismas hexagonales en sus proyecto definitivo para el Museo de la Ciudad. (Fig. 31-33)

Otro ejemplo es el proyecto ganador del concurso para la Galería Pavle Beljanski,<sup>21</sup> del arquitecto Ivo Kurtović. (Fig. 34) El proyecto resuelve el

31 32

33

34

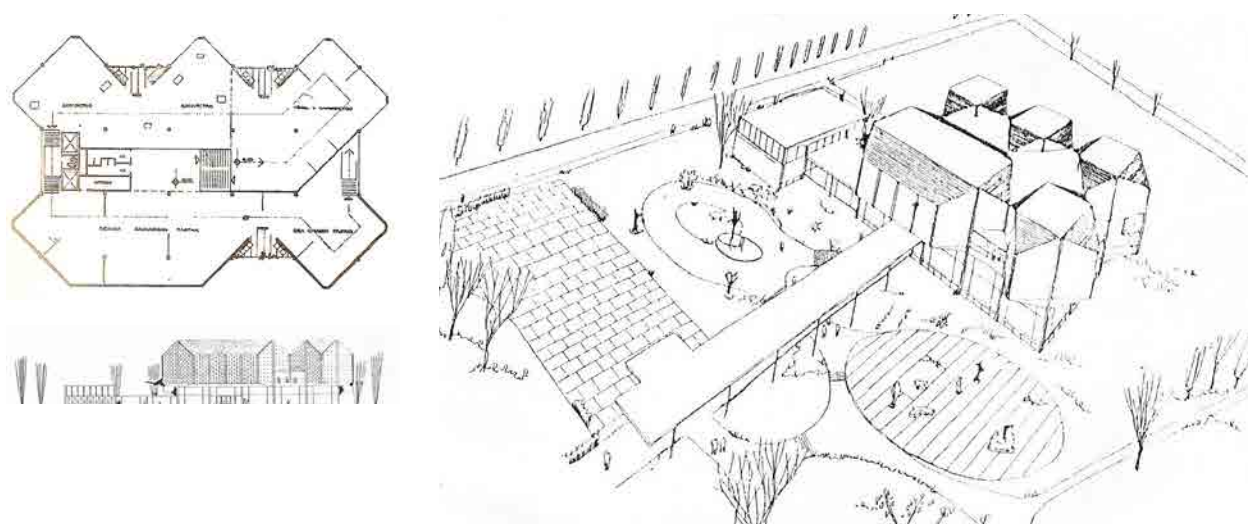
**Figura 31:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Ciudad (proyecto definitivo), Belgrado; Ratomir Bogojević; 1961.

**Figura 32:** Planta del proyecto para el Museo de la Ciudad (proyecto definitivo), Belgrado; Ratomir Bogojević; 1961.

**Figura 33:** Perspectiva del proyecto para la Galería Pavle Beljanski, Novi Sad; Ratomir Bogojević; 1958.

**Figura 34:** Alzado del proyecto para la Galería Pavle Beljanski, Novi Sad; Ivo Kurtović; 1958.

21 La construcción de la Galería Pavle Beljanski forma parte del contrato especial que el mismo Beljanski firma en 1957 con el



diseño de la fachada principal según el «canon vigente». Así —aunque el ala izquierda de la fachada está construida en su totalidad con baldosas de piedra rustica y sobresale en el balcón del primer piso— la fachada derecha sigue el modelo que ya hemos descrito anteriormente, esto es: una planta baja transparente y retirada respecto a la fachada del primer piso —primer piso cuyo volumen cerrado destaca claramente de dicha planta baja— y una cubierta caracterizada por una cinta de ventanas alineadas bajo el remate de una cornisa de hormigón; cornisa que potencia el contraste entre luz y sombra.

Salvando la obra premiada en el concurso para la Galería Moderna, se carece de información sobre las demás propuestas. Lo único que podemos añadir sobre el tema son las palabras de uno de los miembros del jurado: «La mayoría de los proyectos son buenos pero no difieren mucho de soluciones ya conocidas y a menudo aprobadas. Es decir de aquellas soluciones, presentes en los últimos concursos, que ya se han empleado y que a menudo se han utilizado mal: el atrio interior, el espacio de exposiciones ocupando una gran sala y que recuerda un poco a la distribución clásica de los recintos feriales, etc.».<sup>22</sup> Así que del estudio de estos hechos cabe deducir que apenas hay soluciones innovadoras.

Por otro lado, el proyecto premiado de los arquitectos Ivan Antić e Ivanka Raspopović se convierte en la obra maestra de la arquitectura yugoslava. (Fig. 35) La propuesta presentada, aunque difiere mucho del resultado final del edificio construido, incorpora ya innovaciones importantes. Básicamente la forman dos secciones conectadas; la primera alberga el museo mismo y la segunda el auditorio. La conexión entre ambas unidades independientes se realiza a través de una pasarela transparente. El museo como tal, está articulado por seis volúmenes cúbicos que van girando su orientación 45 grados. (Fig. 36) Del conjunto de los seis volúmenes, dos de ellos están unificados en un mismo elemento en cuyo centro, en posición perpendicular a la fachada, se encuentra la rampa cubierta de la entrada principal, cuyo acceso se eleva 1,80 metros sobre la plaza.

Se repite la idea que destaca como característica en la mayoría de los proyectos examinados —el contraste entre la caja sólida, compacta y cerrada reservada para emplazar la exposición permanente y el vacío

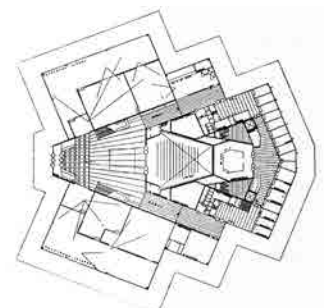
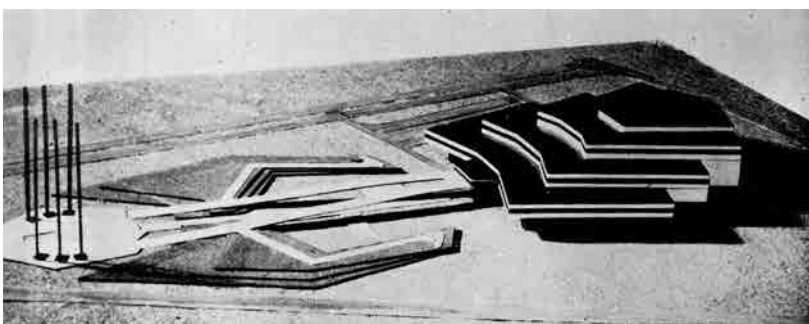
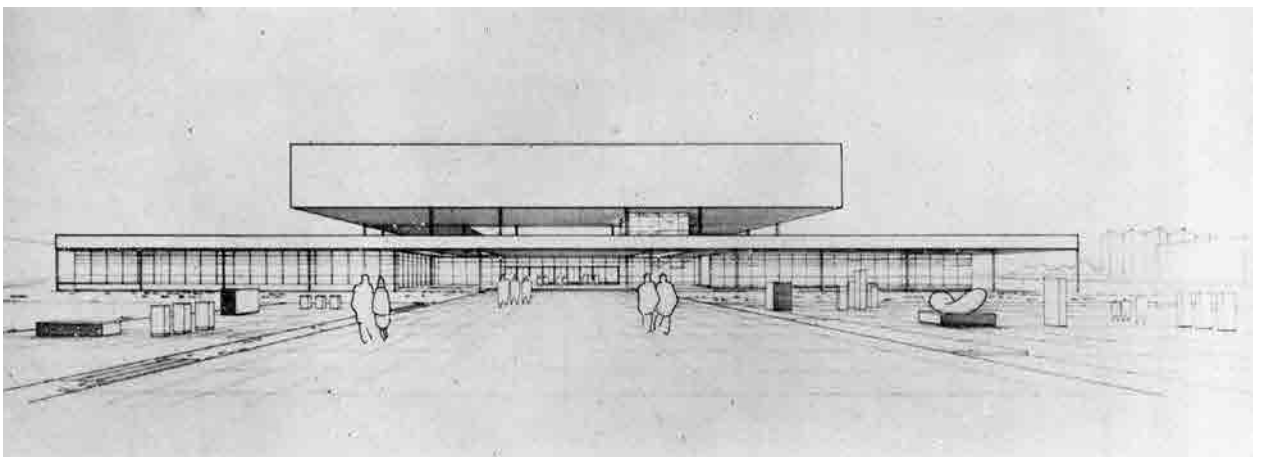
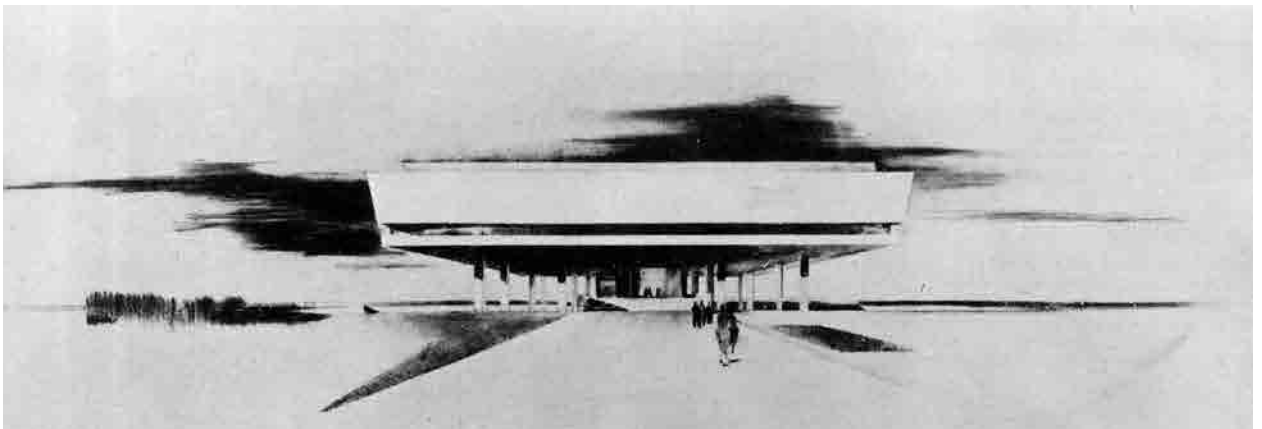
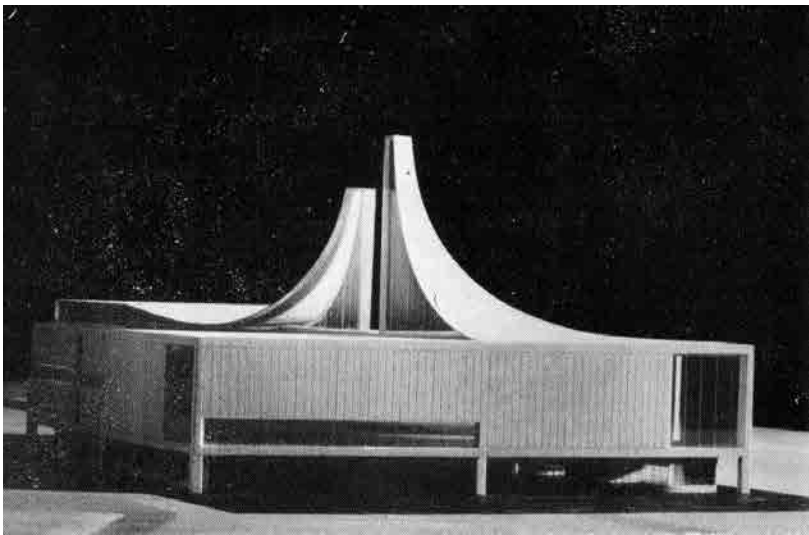
**Figura 35:** Perspectiva del proyecto para la Galería Moderna, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960.

**Figura 36:** Planta del proyecto para la Galería Moderna, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960.

**Figura 37:** Alzado del proyecto para la Galería Moderna, Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960.

Gobierno de la Provincia Autónoma de Voivodina. En dicho contrato, el conocido coleccionista de arte Pavle Beljanski dona al pueblo su colección de pinturas, esculturas y tapices a condición de que el Gobierno financie la construcción de una galería acorde para albergarla. También pone como condición participar en la elección del emplazamiento, en la selección de los proyectos que se presenten a concurso y además ser monitor de su fase de construcción.

22 M.: «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», pág. 33.



«desmaterializado» de la planta baja—. En el presente caso la pretendida impresión de que el edificio flote se consigue por medio de un conjunto de volúmenes cúbicos que se elevan hasta 3.90 metros sobre el nivel del suelo y que además queda subrayado por los voladizos triangulares colocados sobre la base rectangular de una planta baja acristalada. (Fig. 37) Como ocurre con el Museo de Sarajevo, alejándose algo del modelo formal imperante, presenta una propuesta más innovadora y original.

Los tres proyectos premiados presentados al concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo destacan por su simetría y por la contundencia del volumen reservado para exposición. En los tres casos el volumen de base cuadrada sostenido por columnas o pilares, destaca elevándose simbólicamente.

El proyecto de Vjenceslav Richter, elegido para la realización, propone un volumen compacto —una caja de base cuadrada— descansando sobre pilares, con elementos dinámicos en la cubierta. (Fig. 38-39) Diseñada así la fachada consta de tres partes principales: un cuerpo central diferenciado en su parte inferior por el zócalo de la planta baja y por una cubierta dinámica en la parte superior. La fachada principal del primer piso no tiene aperturas, mientras las tres restantes se abren al exterior con formas diferentes a través del vidrio. Como antitesis al piso se diseña una planta baja acristalada acusadamente retraída, quedando semioculta en la sombra y resaltando así su relación con el cubo central. La transparencia de la planta baja en contraste con el cubo firme y cerrado del nivel superior, es una característica más que aparece en casi todos los proyectos para museos. En cada una de fachadas se pueden ver tres columnas, en rejilla de 34 metros, lo que hace un edificio de 70 por 70 metros. Las columnas están colocadas al nivel de la fachada. Las fachadas se recubren con placas de enguijarrado crudo, mientras que lo que es la construcción misma permanece con el hormigón a la vista. En una construcción así compuesta, se ha colocado una cubierta de formas dinámicas, cuyos dos segmentos opuestos dibujan una curva que se estrecha en la cima del edificio. La cubierta construida de este modo tiene 28 metros de altura, y 46 metros desde el suelo si incluimos el resto del edificio. La expresividad dinámica de la cubierta funciona como contrapunto con la estaticidad del cubo. Las dos superficies con que se forma dicha cubierta están revestidas con un mosaico gris, mientras que los paneles de vidrio y fuente de luz natural, se han colocado, según el autor, verticalmente con el fin de evitar los problemas de filtración derivados de la lluvia y del peso de la nieve.<sup>23</sup>

El proyecto de los arquitectos Delfin y Knežević una vez más propone una construcción central de base cuadrada y de remarcada simetría. (Fig. 40) El visitante se aproxima al museo, por un paso elevado de construcción ligera atravesando un puente por el que accede al hall de entrada. Así, subrayan los autores, se pretende destacar su carácter monumental, utilizando un acercamiento progresivo en que se resalta la perspectiva del conjunto. El área para exposición, independiente y con las fachadas inclinadas, se eleva simbólicamente sobre los 16 poderosos pilares. El espacio exterior que se crea debajo del museo se gana como espacio de exposición al aire libre, convirtiéndose de este modo en parte integral del mismo. Con este diseño queda definido con claridad el área reservada para esta clase de exposiciones. Encontramos una solución parecida en el proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, donde el espacio dedicado para exposición al aire libre queda diferenciado, a la vez que limitado, por la plataforma sobre la que descansa el edificio.

38 | 39  
40  
41  
42 | 43

página anterior

**Figura 38:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Vjenceslav Richter; 1961.

**Figura 39:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Vjenceslav Richter; 1961.

**Figura 40:** Perspectiva del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Vojteh Delfin y Grozdan Knežević; 1961.

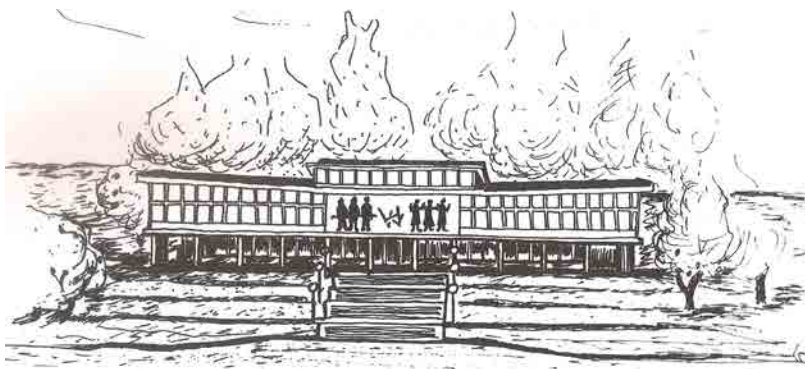
**Figura 41:** Perspectiva del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Milan Čanković, Ljubo Perić y Emil Seršić; 1961.

**Figura 42:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Svetislav Ličina y Ljiljana Jovanović; 1961.

**Figura 43:** Planta del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Svetislav Ličina y Ljiljana Jovanović; 1961.

23 «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», pág. 20.





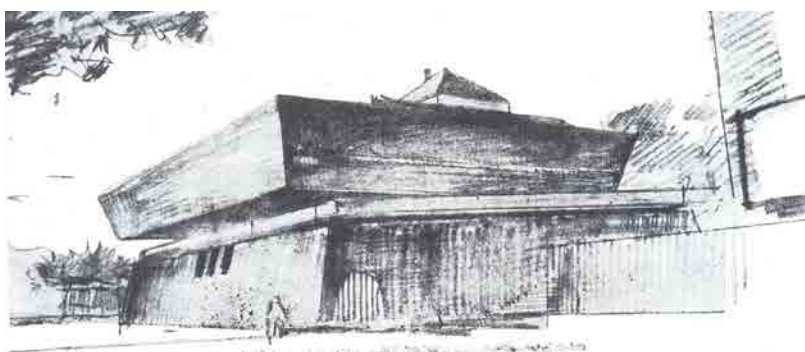
**Figura 44:** Perspectiva del proyecto para el Museo de Regalos, Belgrado; Mihailo Janković; 1961.

**Figura 45:** Perspectiva del proyecto para el Museo de Pounje; Vojteh Delfin; 1963

**Figura 46:** Maqueta del proyecto para el Museo de Pounje; Igor Ostrogović; 1963.

**Figura 47:** Alzado del proyecto para el Museo de Pounje; Louis Schwerer; 1963.

**Figura 48:** Sección del proyecto para el Museo de Pounje; Louis Schwerer; 1963.

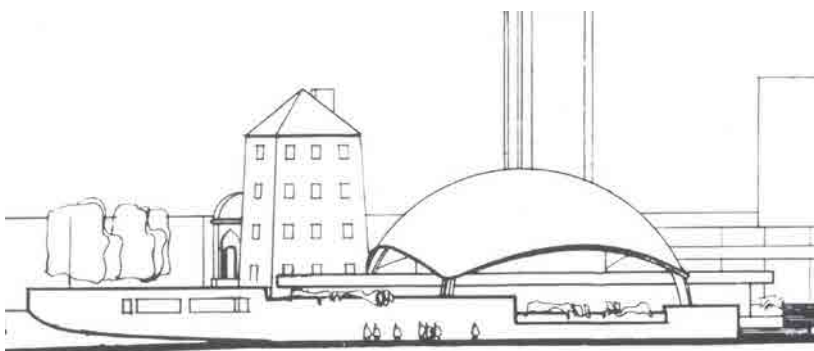
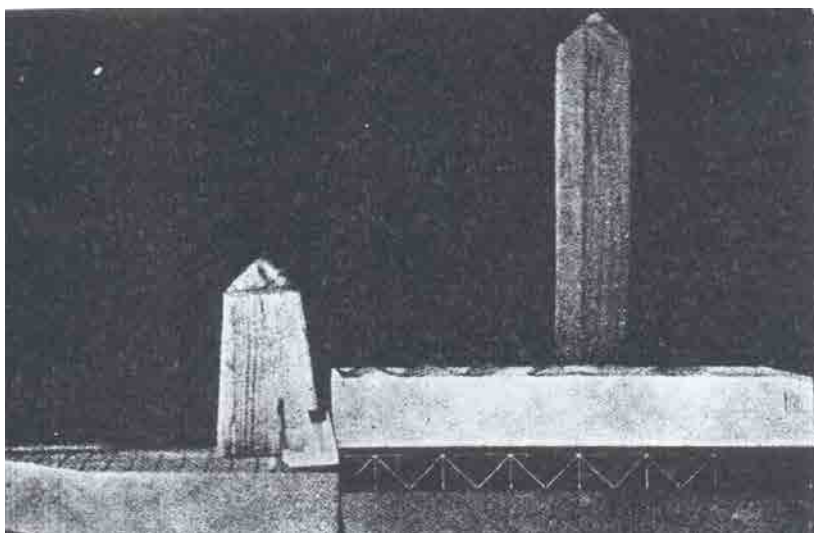


44

45

46

47 48



La obra ganadora del tercer premio presentada por el equipo formado por los arquitectos Čanković, Perić y Seršić, utiliza de nuevo como espacio de exposición un volumen compacto y cerrado, esta vez con el atrio ubicado en el centro de éste. (Fig. 41) Desde el cubo rectangular de una planta parten los pilares en que se soporta el área para exposición de base cuadrada, rodeando el atrio interior. Según la explicación del jurado esta solución propone una arquitectura sencilla, tranquila y armoniosa.<sup>24</sup>

Contrario a estas propuestas, el último proyecto conocido de este concurso, la propuesta de Svetislav Ličina y Ljiljana Jovanović, se distancia del modelo común y propone un museo en forma de abanico piramidal abierto hacia las vistas a Kalemegan. (Fig. 42-43)

El caso del concurso para el Museo de Regalos es de interés por las circunstancias que concurren antes de su apertura. La Comisión, encargada de su organización, indica que debido al carácter específico del museo no cabe proponer un solo edificio de grandes dimensiones, sino que ha de tratarse de un conjunto variado de pabellones interconectados de manera armoniosa; conjunto que debe ubicarse en la ladera entre la residencia del presidente Tito y el bulevar. De este modo, el planteamiento del concurso parte de premisas arquitectónicas que son atípicas, en Yugoslavia, para los edificios destinados a albergar colecciones de valor artístico y cultural. Pese a estas recomendaciones se termina aceptando el proyecto del arquitecto Mihailo Janković. Proyecto en el que propone un único edificio de planta rectangular con la cubierta en forma de mariposa, fuertes pilares en la planta baja y un mosaico dominando la entrada principal. Una vez más, aunque con el piso transparente, se propone y acepta el modelo formal vigente. (Fig. 44)

El ganador del concurso para el Museo de Pounje, Vojteh Delfin, presenta un proyecto que, aunque de menores dimensiones, recuerda al que el mismo había propuesto dos años antes para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo. El proyecto se caracteriza por emplazar el espacio de exposición en un expresivo volumen de 29 por 29 metros. (Fig. 45) Este elemento domina el edificio como un voladizo y su expresión, al igual que ocurre en la solución para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, queda remarcada y potenciada por la inclinación de las fachadas. La planta baja se configura encajándose en los marcos formados por los muros de piedra que forman parte del conjunto cultural e histórico compuesto por la Torre del Capitán (siglos XIV y XV), los muros de la fortaleza (siglo XIII) y la torre de la Iglesia (siglo XIX). De este modo la planta baja queda casi completamente escondida de los que la miran, y su vista solo se insinúa detrás del grueso plano horizontal de la cubierta que se extiende hasta la verticalidad de sus muros históricos.

La propuesta presentada por el arquitecto Igor Ostrogović en el concurso para el Museo de Pounje, propone una planta baja desmaterializada de base rectangular, un primer piso en forma de caja ciega y una cubierta resuelta con una serie de pirámides transparentes. (Fig. 46)

El último ejemplo, tomado de este mismo concurso, es el del arquitecto Louis Schwerer. Su solución propone un museo coronado por la contundente presencia de una cúpula. Ésta domina la vista exterior del edificio dotándole de una original calidad aunque, como contraste, en el interior del museo sólo pueda verse, dicha cúpula, desde la última planta. (Fig. 47-48)

Basando el análisis en las características formales, es posible concluir que la mayoría de los autores siguen un estereotipo común a la hora

24 Ibidem, pág. 23.

de proyectar museos. Especialmente resulta evidente que todos los proyectos propuestos después de 1950 se caracterizan por la búsqueda de la expresión arquitectónica usando los principios de la arquitectura moderna: igual que en éstos, la importancia del volumen predomina sobre la de la masa, la de la regularidad sobre la de la simetría y se persigue la perfección técnica junto a la utilización de materiales de calidad.

La mayoría de los proyectos representan la idea de museo-caja. Se caracterizan por sus perfiles compactos y por su geometría subrayada, volúmenes definidos y los elementos geométricos básicos, como cuadrados o rectángulos. Formas puras y volúmenes regulares son la característica de casi todos los proyectos, mientras que es muy poco frecuente encontrar conceptos espaciales complejos.

Un número significativo de soluciones toma el cuadrado como punto de partida. El cuadrado es la base en la que se fundamentan los proyectos premiados en los concursos para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo de Belgrado así como en proyectos para el Museo de Selvicultura y Caza. A partir del cuadrado se pretende en dichos proyectos conseguir el equilibrio de las proporciones, la claridad geométrica y la racionalidad. Vjenceslav Richter explica: «La solución que se propone en el proyecto parte del cuadrado como forma central del mismo por ser ésta la más monumental»<sup>25</sup> y continua: «Lo único que quería era una forma que fuese geométrica, pura y racional».<sup>26</sup> Los espacios de exposición del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina y del Museo de Pounje también quedan definidos por dimensiones cuadradas. La Galería Moderna articula su espacio expositivo por medio de seis volúmenes de base cuadrada y que giran 45 grados en relación a sus respectivas posiciones. Las soluciones premiadas en los concursos para el Museo Militar y para el Museo de la Ciudad de Belgrado, proponen unos volúmenes compactos, contruidos en una base cuyas dimensiones se acercan a las de un cuadrado.

El espacio de exposición, como espacio funcional básico del museo, es visualmente el elemento formal dominante en la mayoría de proyectos. En una parte significativa de las propuestas presentadas, el cuerpo principal del edificio lo forma un volumen flotante elevado del suelo, volumen que queda claramente definido en relación a la planta baja. El contraste entre esta caja sólida, compacta y cerrada dedicada para emplazar la exposición permanente y el nivel desmaterializado de la planta baja, a menudo de vidrio transparente, destaca como característica de la mayoría de los proyectos.

Igualmente el atrio interior se repite en las propuestas de diferentes arquitectos presentados a casi todos concursos. La frecuencia de este planteamiento lo ilustra el siguiente comentario de un miembro de jurado del concurso para el Museo de Arte Contemporáneo: «[...] la solución tantas veces usada y tan mal usada con un atrio interior [...]».<sup>27</sup>

En general, la fachada principal se distribuye en tres elementos superpuestos. Esa división se realiza de diferentes maneras. Una de ellas es la de una planta baja claramente diferenciada y un volumen central dominante rematado por la cubierta. Otra, utilizada con frecuencia, sigue un modelo que conste de pedestal, planta baja y piso flotante. El

página siguiente

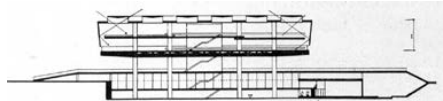
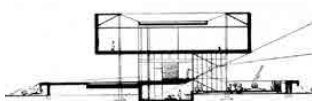
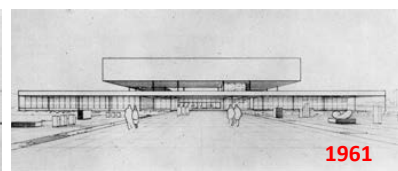
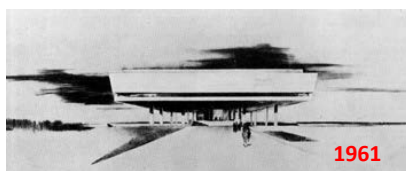
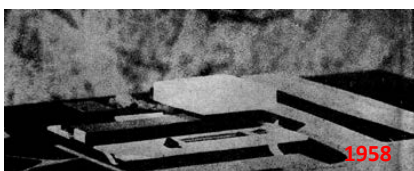
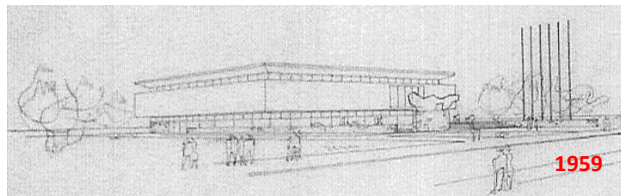
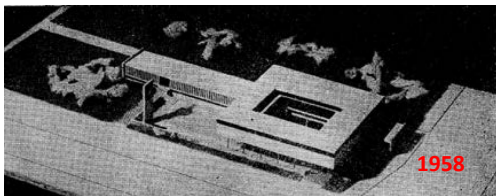
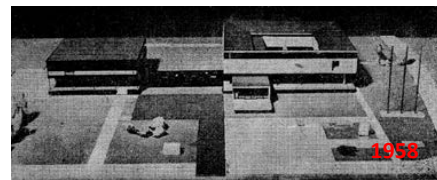
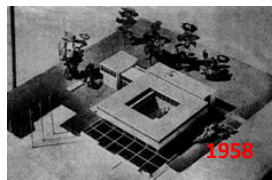
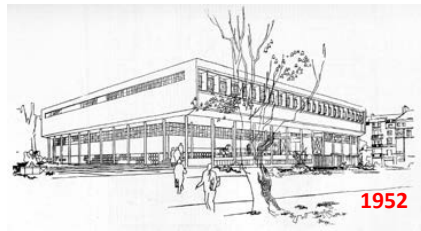
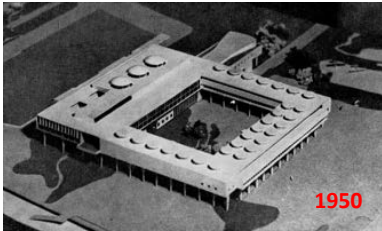
**Figura 49:** El patrón común en el desarrollo estético de los museos.

25 Vjenceslav Richter: «Autori o svom delu: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije», pág. 15.

26 Ibídem.

27 M.: «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», pág. 33.

## DESARROLLO ESTÉTICO DE LOS MUSEOS - PATRÓN COMÚN



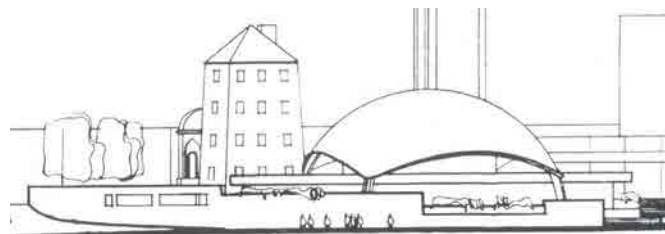
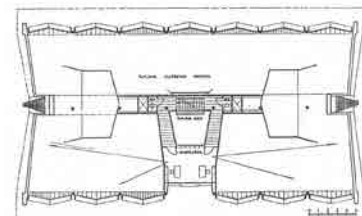
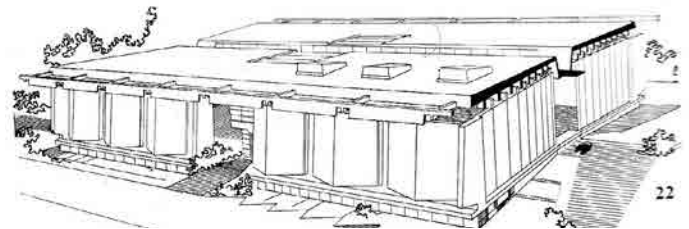
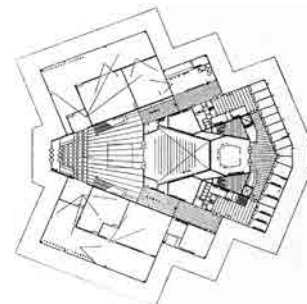
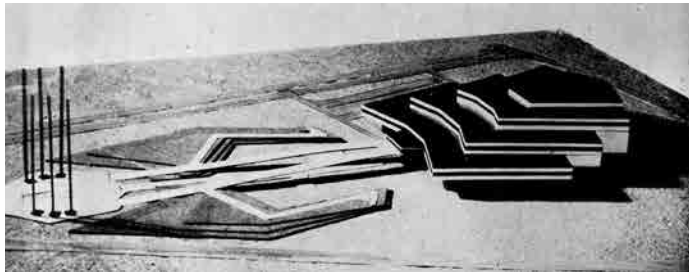
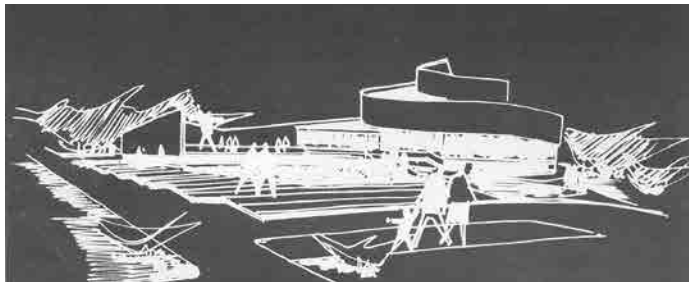
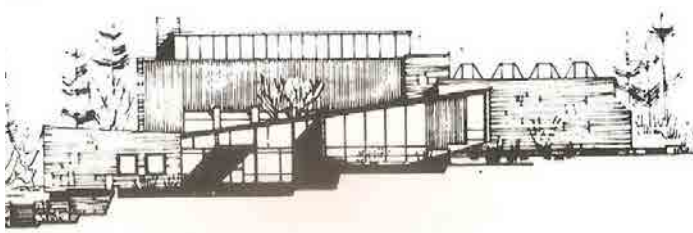


dinamismo se consigue con el diálogo continuo de conceptos y formas antagónicas: espacio ocupado y espacio vacío, lo transparente y lo opaco, las superficies diáfanos y las sombras; además encontramos innovaciones desde el punto de vista plástico en el modo de resolver las superficies de la cubierta. Así la quinta fachada, a menudo es una superficie de la cubierta que contiene cúpulas y lucernarios.

Las propuestas que sobresalen de esta matriz repetida tantas veces en los proyectos museísticos, son escasas y son las siguientes: la del arquitecto Ivo Kurtović para el Museo de Silvicultura y Caza, la de Ratomir Bogojević y la de Grozdan Knežević para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, la de Ličina y Jovanović para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo de Belgrado y la de Schwerer para el Museo de Pounje. Además –haciendo patente la intención por distanciarse de los parámetros habituales de las composiciones arquitectónicas al uso– se destaca la recomendación de la Comisión para el Museo de Regalos, encargada de la organización del concurso: las propuestas que se presenten han de ajustarse a un formato de pabellones independientes.

Así pues teniendo en consideración todo lo mencionado es lícito concluir que el desarrollo estético de los museos sigue en líneas generales un patrón común. (Fig. 49) Es evidente el uso de cierto número de principios conocidos en el perfil exterior de los edificios, en la configuración de los volúmenes e incluso también en el tratamiento artístico empleado para el diseño de las fachadas. Estos principios establecidos a veces son transgredidos por «experimentos» personales, que sin embargo no tienen la suficiente fuerza para ser aceptados como nuevos modelos en la evolución arquitectónica de los museos. (Fig. 50) De este modo, en Yugoslavia, es la profesión misma la que, en el proceso seguido a través de los concursos que hemos analizado, crea un discurso propio de la arquitectura museística que no difiere mucho del modelo característico. Rememorando una vez más las palabras de Oliver Minić, anotadas al principio de este mismo texto, podemos afirmar que a través de estos concursos se propone un gran número de soluciones correctas, pero que sin embargo se echa en falta la presencia de una variedad de planteamientos y de enfoques verdaderamente originales, precisamente de aquellas ideas que supongan un paso adelante más allá del modelo dominante en la arquitectura de los museos.

**Figura 50:** Los «experimentos» personales dentro del patrón común.

**DESARROLLO ESTÉTICO DE LOS MUSEOS - «EXPERIMENTOS» PERSONALES**

### La oportunidad perdida /Los resultados del concurso/

«Cada concurso arquitectónico conlleva un germen de nuevas metas y posibilidades y también un riesgo de fracaso y de repetición estéril».<sup>28</sup>

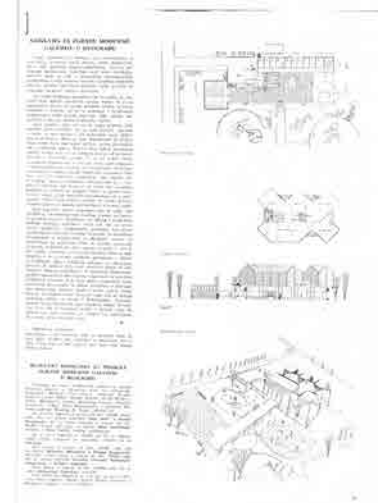
M.

La característica más importante de los concursos que aquí estamos estudiando es el hecho de que la mayoría de ellos finaliza sin resultados concretos y a que no sigue una elaboración directa del proyecto de ejecución y luego la construcción del mismo. (Ver Anexo III) Ya los primeros concursos indican una actitud del jurado, que luego se repite en mayor o menor grado en una serie de concursos, que fundamenta su decisión en que no es posible premiar ningún trabajo ya que no se cumple el nivel de calidad esperado en las propuestas arquitectónicas presentadas.<sup>29</sup> (Fig. 51-54)



51	52
53	54

**Figura 51:** Pagina de la revista *Godišnjak muzeja grada Beograda* como base de las informaciones directas de las explicaciones dadas por los jurados en el concurso para el Museo de la Ciudad.



**Figura 52:** Pagina de la revista *Čovjek i Prostor* como base de las informaciones directas de las explicaciones dadas por los jurados en el concurso para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 53:** Pagina de la revista *Arhitektura* como base de las informaciones directas de las explicaciones dadas por los jurados en el concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo.

**Figura 54:** Pagina de la revista *Arhitektura i Urbanizam* como base de las informaciones directas de las explicaciones dadas por los jurados en el concurso para la Galería Moderna.

28 M.: «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», pág. 33.

29 No se dispone de información directa del criterio o de las explicaciones dadas por los jurados respectivos en concursos anteriores a 1950. Sin embargo, éstas se pueden deducir de modo indirecto a partir de otros datos disponibles.

Así, en el concurso para la Galería de Arte de Tašmajdan convocado en 1948 –concurso al que sólo es posible participar por invitación– el jurado decide, que ninguno de los proyectos presentados cumple con los requisitos mínimos necesarios para el desarrollo del proyecto. Sin embargo, en 1949 en la exposición con el motivo del quinto aniversario de la construcción de Belgrado se presenta un proyecto de Miladin Prljević, arquitecto que había sido precisamente miembro de dicho jurado. En el caso de la Galería Moderna del Nuevo Belgrado el jurado no consigue destacar una de las propuestas como clara ganadora del concurso y por ello entrega un primer premio compartido a las presentadas por Edvard Ravnikar y Veljko Kaulzaric.



En el caso del concurso para el Museo Militar, los miembros del jurado concluyen que «ninguna de las obras presentadas propone una solución, que sirva como directriz, para la elaboración del proyecto básico definitivo».<sup>30</sup> Razón por la que deciden no premiar a nadie, sino en su lugar, otorgar tres premios de igual nivel: al proyecto presentado por el grupo de Ivo Kurtović, Đorđe Stefanović y Milutin Kopša; otro al equipo de Marjan Haberle y Galina Feld; y un tercero a Vera Ćirković, Jovan Rankvić y Nikola Šerčer. A la vez proponen que «el inversor abra un nuevo concurso reducido, para los arquitectos premiados, junto a otros propuestos por La Sociedad de Ingenieros y Técnicos de la Federación y de la República».<sup>31</sup> A este respecto hay que decir, que no existen datos que confirmen la convocatoria de este concurso restringido. A pesar de ello, en los años posteriores al fracaso de dicho concurso, se consigue que el Museo Militar se aloje en el edificio construido en 1924 para uso del Instituto Militar y Geográfico. Las obras de adaptación del edificio<sup>32</sup> se llevan a cabo entre 1956 y 1959, lo que hace que se abandone definitivamente la idea de construir un nuevo museo.<sup>33</sup> (Fig. 55-56)

La misma situación se da, casi igual paso por paso, en el concurso —de participación restringida— que se convoca para la construcción del Museo de Silvicultura y Caza. En dicho concurso participan seis arquitectos: Dušan Brkić, Nikola Gavrilović, Branko Petričić, Dragoljub Hadžipešić, Ivo Kurtović y Ratomir Bogojević. Según las palabras del jurado «ninguna de las obras cumple suficientemente las condiciones pedidas en el texto del concurso, lo que condiciona la imposibilidad de elaborar las obras tal y como se nos han presentado, sin que esto suponga tener que hacer grandes e importantes cambios en su concepto original».<sup>34</sup> La actitud del jurado ocasiona la división del fondo destinado a los premios en cinco partes iguales,<sup>35</sup> con la aclaración de que ello se debe a que el premio se concede «tanto por el éxito parcial de las propuestas, como también por

55 | 56

**Figura 55:** Maqueta del proyecto para el Museo Militar, Belgrado; Ivo Kurtović; 1950.

**Figura 56:** Museo Militar, edificio actual.

30 Ostrogović: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», pág. 3.

31 Ibídem.

32 El arquitecto Djuka Kavurić se encarga de su adaptación.

33 Unos años más tarde Moni Finci, director del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina de Sarajevo, nos comenta un testimonio interesante sobre el director del Museo Militar. Así Moni Finci nos explica que: «En Belgrado concluye de momento la adaptación del edificio para el Museo Militar en Kalemegdan. La cantidad de 180 millones prevista para su adaptación se ha incrementado hasta llegar a los 300 millones. Esto nos ha repetido por dos veces —e incluso nos lo ha reafirmado— el mismo director del mencionado museo, que además a partir de ese momento se ha convertido en el obstáculo principal para realizar dicha adaptación».

34 Ratomir Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovstva u Topčideru», pág. 1120.

35 Uno de los seis participantes queda excluido del premio.





el esfuerzo y el trabajo invertido en su elaboración».<sup>36</sup> De la misma manera que en el anterior caso, al finalizar el concurso acaban las especulaciones sobre su construcción. (Fig. 57-58)

La concesión de dos premios iguales, en el caso del concurso para el Museo de la Ciudad, es otro ejemplo de cómo evitar tener que tomar una decisión. Los dos proyectos premiados son los presentados por el grupo de Ratomir Bogojević y por Vjenceslav Richter conjuntamente con Zdravko Bregovec. El tercer premio se concede a Marjan Haberle y Minko Jurković, el cuarto a Bogdan Ignjatović y Leon Kabiljo y el quinto a Konstantin Krpić. A continuación se invita a los dos equipos premiados a participar en un nuevo concurso restringido, concurso en el que presentan nuevas versiones del proyecto. Pero de nuevo el jurado, en la repetición del concurso en Febrero de 1955, no elige a ninguna de las soluciones presentadas como definitiva, argumentando que esta decisión puede dejarse para una futura ocasión. El informe que el jurado presenta por este motivo al inversor, propone organizar un amplio debate en el que estén implicadas asociaciones de arquitectos, expertos en museos y funcionarios públicos.<sup>37</sup> Así que de nuevo nos encontramos con que no hay un proyecto ganador. Esta actitud cambia en 1960 siendo Vera Nenadović directora y contando con el apoyo de la Secretaría de Educación y Cultura del Parlamento de la Ciudad, se toma, por fin, la decisión de adjudicar a Ratomir Bogojević la elaboración de un proyecto básico. Sin embargo, el arquitecto Bogojević fallece en 1962 y ya en 1963, a causa de la escasez presupuestaria, cesan todos los trabajos sobre el proyecto. La realidad es que, a día de hoy, el Museo de la Ciudad de Belgrado no tiene aún un edificio apropiado; y esto a pesar de los repetidos intentos hechos para emplazarlo en un edificio adecuado, e incluso después de repetir de nuevo el concurso para su construcción en 1976. (Fig. 59-60)

En el concurso «para invitados» convocado por la Galería Pavle Beljanski en 1958 participan tres arquitectos de prestigio: Milorad Macura, Ratomir Bogojević y Bogdan Bogdanović. Aunque el primer premio se concede a Bogdan Bogdanović, no se llega a concretar para su ejecución real ninguno de los proyectos, dando lugar así a una situación de lo más peculiar. Posteriormente, por invitación personal de Pavle Beljanski, que es él mismo presidente del jurado, presenta, Ivo Kurtović, un proyecto al que finalmente se califica como la mejor propuesta. Una vez más se aprueba la construcción de un edificio de modo irregular o atípico. El edificio se inaugura oficialmente al público el 22 de Octubre de 1961.

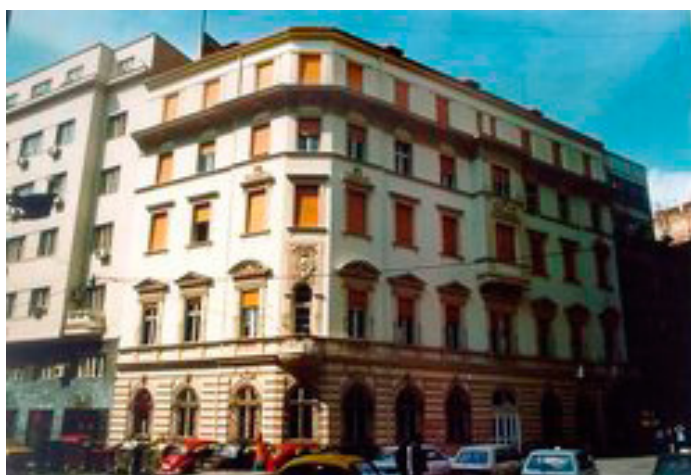
58 | 57

**Figura 57:** Perspectiva del proyecto para el Museo de Selvicultura y Caza, Belgrado; Ratomir Bogojević; 1950.

**Figura 58:** Museo de Selvicultura y Caza, forma parte integrante del Museo de Historia Natural, edificio actual.

36 Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovstva u Topčideru», pág. 1120.

37 «Iz života grad Beograda. Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda», pág. 568.



Es interesante apuntar lo ocurrido en el concurso para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, porque se da la peculiaridad de que el proyecto se realiza en base al proyecto de Ivo Vitić que gana uno de los terceros premios todos ellos de igual valor;<sup>38</sup> y no, como sería lógico de esperar, conforme a la propuesta ganadora del primer premio que en este caso no se concede. Es más, el jurado no da explicación alguna que aclare los motivos de su decisión. Otra obra a la que también se concede otro de los terceros premios la firma el equipo formado por los arquitectos Grajner Zdravko y Milković Stjepan con la colaboración como socios de Konders Božidar y Resnik Anđelko. Lo cierto es que en 1960 se comienza la construcción del edificio en base al proyecto ejecutivo del Estudio de Arquitectura Vitić en Zagreb. La construcción dura diez años, hasta 1970 quedando abierto al público el 22 de Diciembre de 1972.

Ocorre un caso parecido con el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, cuando el jurado argumentando que «aunque el jurado ha querido elegir una obra para otorgarla el primer premio, no le ha sido posible debido a que ninguna de las obras presentadas ofrece una síntesis equilibrada entre los criterios funcional y artístico»,<sup>39</sup> evita asumir la responsabilidad de conceder un primer premio y en su lugar decide conceder dos segundos premios de igual valor a los equipos formados por Vojteh Delfin y Grozdan Knežević y por Vjenceslav Richter y Boža Antunović. Se otorgan también dos terceros premios a los equipos de Milan Čanković, Ljuba Perić y Emil Seršić y al de Svetislav Ličina y Ljiljana Jovanović. Y al igual que en el caso del museo para Voivodina, es el proyecto del equipo Richter–Antunović –que tan sólo gana un segundo premio– el finalmente elegido para su realización. La documentación sobre los aspectos técnicos y la planificación de la inversión, encargada a la empresa de proyectos e ingeniería «Modul» de Belgrado, queda lista enseguida pero transcurre aún mucho tiempo antes de comenzar la construcción. Ésta se comienza en 1978, con la idea de terminar el edificio en 1981 como conmemoración del 40 aniversario de la Rebelión contra la ocupación fascista. Sin embargo, dos años después del comienzo de la construcción, las obras cesan definitivamente habiéndose construido sólo la planta del sótano. (Fig. 61-62)

59 | 60

**Figura 59:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Ciudad, Belgrado; Ratomir Bogojević; 1961.

**Figura 60:** Museo de la Ciudad, edificio actual.

Únicamente se concede el primer premio por decisión unánime del jurado en tres concursos: en el del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, en el de la Galería Moderna y en el del Museo de Pounje.

38 F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», pág. 34-35.

39 Babić: «Konkurs za zgradu muzeja narodne revolucije Jugoslavije», sp.



El testimonio del director del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, miembro a su vez del jurado, aclara: «En el concurso se presentaron muchas obras que estaban dentro de lo previsto, pero también hubo algunas que sobresalían. Elegimos una obra que iba algo más allá del límite pero que a la vez era la mejor y la más bella. La opinión de todo el jurado, sin excepciones, era que habíamos encontrado una solución extrañamente armoniosa».<sup>40</sup> Así que el primer premio lo gana el grupo de arquitectos jóvenes formado por Edo Šmidihien, Boris Magaš y Radovan Horvat. El Segundo premio lo gana el grupo de Jahiel Finci y Luj Sverer y el tercero el grupo de Štraus. A continuación Edo Šmidihien y Boris Magaš desarrollan el proyecto premiado en el Instituto de Construcción de la Facultad A.G.G. en Zagreb, estando a cargo del mismo como proyectista el arquitecto Zvonimir Vrkljan. El museo se construye entre 1959 y 1963 y se celebra su inauguración el 25 de Noviembre de 1966.

El jurado del concurso para la Galería Moderna destaca la obra premiada como «algo más que una buena solución funcional y correcta, desde la aplicación correcta del aprovechamiento de la luz hasta el modo de solucionar —acertado y sencillo— la circulación y el movimiento de los visitantes», y concluye: «Esa obra nos dio una concepción del espacio interior fresca, original y matizada».<sup>41</sup> El primer premio lo gana el proyecto del arquitecto Ivan Antića y Ivanka Raspopović, mientras el segundo premio se concede al arquitecto Risto Šekerinski y al estudiante Petar Pavlić. El tercer premio queda desierto. Aún así la calidad general de los trabajos presentados al concurso, como hace notar el jurado, no es demasiado buena. De la documentación técnica se hace cargo la Oficina de Proyectos de la empresa de construcción «Rad». El museo se construye entre 1960 y 1965 quedando abierto al público el 20 de Octubre de 1965.

En el concurso para Museo de Pounje en Bihać, también se concede el primer premio, sin embargo este hecho no garantiza la construcción de dicho museo. (Fig. 63-64) Hamdija Saliho, acabado el concurso dice que el concurso «[...] concluyó con éxito, porque se presentaron algunos proyectos de calidad, que estaban fundamentadas en ideas claras y sanas».<sup>42</sup> Gana el primer premio el arquitecto Vojteh Delfin y su socio Tonko Mladin, pero se conceden además dos premios extraordinarios: a los arquitectos Igor Ostrogović y Luj Schwerer.

62 | 61

**Figura 61:** Maqueta del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Vjenceslav Richter; 1961.

**Figura 62:** Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, aspecto de la construcción interrumpida.

40 Moni Finci, director del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina del museo, en su carta dirigida al Consejo de Cultura y Ciencia de la RP de BIH.

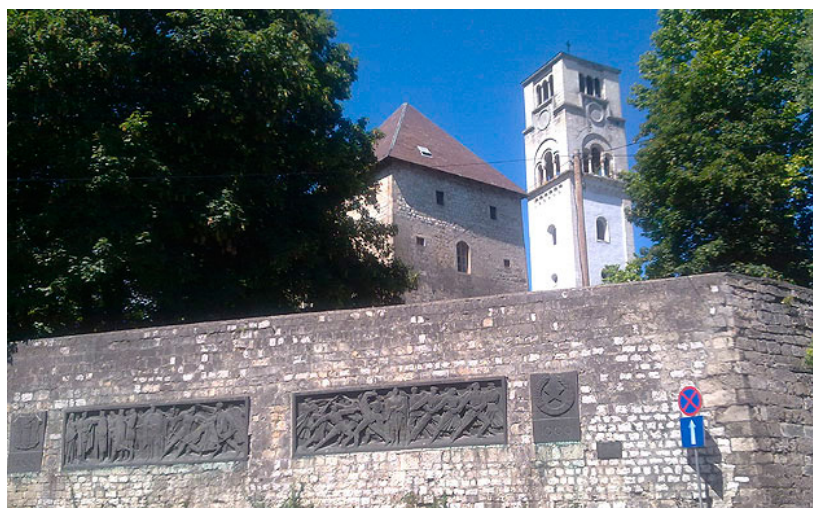
41 M.: «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», pág. 33.

42 Hamdija Saliho: «Muzej Pounja u Bihaću», pág. 59.





**Figura 63:** Fotomontaje del proyecto para el Museo de Pounje; Vojteh Delfin; 1963.



**Figura 64:** Muros de la fortaleza, torre de la Iglesia y la Torre del Capitán, estado actual.

La invitación para participar en el concurso de proyectos destinados a construir el Museo de Regalos es de carácter restringido, y es por dicha razón por la que son sólo dos arquitectos los que participan. Dos personalidades y arquitectos de prestigio —Dragiša Brašovan, Presidente del Instituto Urbano de Belgrado, y Mihailo Janković, autor de numerosos edificios de importancia institucional para aquel gobierno— son nominados por decisión personal del Presidente de Yugoslavia, Josip Broz Tito. Como consecuencia lógica de estas circunstancias específicas —de que es el Presidente mismo quien a dedo influye en la elección de los participantes y de que el museo se construye conforme a sus gustos y necesidades— no causa sorpresa ni la firmeza, ni la velocidad con que el proyecto se lleva a cabo. Para la realización se escoge la propuesta del arquitecto Mihailo Janković. El proyecto de ejecución lo desarrolla el estudio «Stadion», cuyo fundador y director es el mismo Mihailo Janković. El museo se edifica durante 1961 y se abre al público el 25 de Mayo de 1962, para el día del cumpleaños de Tito.

Como podemos ver, de los diez concursos para la construcción de museos convocados entre 1950 y 1965 seis terminan sin primer premio, es decir sin una clara decisión de sus respectivos jurados. (Ver Anexo III) Esto no significa que el proyecto no se realice, ni por el contrario significa que la adjudicación de un primer premio es una garantía firme de que se construya. En cualquier caso, se llegan a hacer cinco de los proyectos —la mitad de lo planificado— y este fenómeno también se da en la mayoría de los concursos para otro tipo de edificios. Hecho que lógicamente no es una motivación para arquitectos e inversores, por lo que consecuentemente decae la costumbre, tan representativa de este periodo, de convocar concursos. Braco Mušić, en su artículo sobre los concursos de 1961, afirma que «en los dos últimos años, en algunas regiones de este país, se ha terminado desafortunadamente con la costumbre de convocar concursos».<sup>43</sup> A su vez Neven Šegvić, analizando las razones de esta situación, explica: «Me parece, que recae en el jurado la principal responsabilidad para que el sistema de concursos se reafirme como un modo eficaz de conseguir propuestas de interés».<sup>44</sup> Comentando los ejemplos de aquellos edificios, que en el proceso de su realización terminaron con resultados radicalmente diferentes a aquellos que se habían presentado en las propuestas, dice: «Es obvio, que este hecho se refleja inevitablemente en la valoración de los concursos y en su poder de convocatoria, lo que como consecuencia

<sup>43</sup> Braco Mušić: «O konkursima», pág. 36.

<sup>44</sup> Šegvić: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», pág. 11.



provoca en los financieros una mala disposición a participar»,<sup>45</sup> y continúa: «Estos casos y otros semejantes han dañado en gran manera a lo que verdaderamente es un método eficaz para la evolución del pensamiento arquitectónico».<sup>46</sup>

Las razones por las que algunos concursos adjudican al ganador del primer premio la realización del mismo y a otros no, son difíciles de averiguar. El ambiente en el que se desarrolla la arquitectura de los museos es complicado y diverso. Como hemos visto, en ciertos casos la falta de una propuesta del valor deseado acaba con la idea inicial del concurso o retrasa su realización. En otros casos, la convocatoria de nuevos concursos adicionales y de carácter reducido pospone la decisión final, dejando abierto y sin concretar el momento y el modo de encarar la construcción. Así pues, como característica general destaca que por un lado se realicen soluciones ganadoras del tercer premio, que por el contrario no se construyen aquellas ganadoras del primer premio y finalmente que el proceso de construcción de los museos, que si se edifican, a menudo sea lento. (Ver Anexo I) Este cúmulo de situaciones incita a entender el ambiente que las motiva, como también a analizar las razones que, a la hora de planificar y de construir museos, dan lugar a esta discrepancia entre el número de los concursos convocados y el número de las realizaciones.

Como una de las posibles causas, sobresale el hecho de que no hay criterios ni estrategias definidas que planifiquen la problemática de los museos, ni tampoco ideas afirmadas por su realización. Esta carencia se refleja en casi todos los concursos. Las palabras, ya mencionadas, de Kazimir Ostrogović sobre el concurso para el Museo Militar son sólo una, entre tantas, de las declaraciones que confirman este ambiente.<sup>47</sup> Por ejemplo, en el mismo año, dentro de las conclusiones del Consejo de Arquitectos de la RFPY se publica que: «Las condiciones bajo las que los arquitectos han trabajado en un principio, condiciones a las que hay que sumar el atraso general del país y la destrucción provocada por la Guerra, son: la escasez de expertos, la falta de experiencia, la rigidez de los calendarios de trabajo y las limitaciones presupuestarias para concluir los proyectos».<sup>48</sup> Y en concreto refiriéndose a los edificios públicos, continúa diciendo: «Consta en el Consejo que nuestros arquitectos han superado la problemática que representa la construcción de esta clase de edificios, pero sin embargo han quedado problemas sin resolver y algunos de ellos sin que ni siquiera sean planteados».<sup>49</sup> Dos años después de estos testimonios, el arquitecto Ratimir Bogojević, participante en el concurso para el Museo de Silvicultura y Caza, expresa su posición personal sobre el mismo tema. En un artículo publicado en la revista *Tehnika*, Bogojević explica que el jurado, una vez finalizado el concurso, tardó setenta días en tomar una decisión, tiempo que es mayor del que habían tenido los participantes para presentar sus propuestas. Con cierto sarcasmo insiste en esta circunstancia, diciendo: «Teníamos pues, razones sobradas para esperar una decisión del jurado que estuviese muy sopesada y explicada de modo exhaustivo, porque cabría esperar de que al menos una parte de este tiempo –el empleado para tomar la decisión– lo hubiesen utilizado en familiarizarse con la problemática de museos».<sup>50</sup> Además –puesto que el tipo de Museo de La Revolución posee unas características desconocidas

45 Ibidem.

46 Ibidem.

47 El texto «La tradición de construir muros» empieza con estas palabras.

48 «Zaključci prvog savetovanja arhitekata FNRO o pitanjima urbanizma i arhitekture, održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950», pág. 4.

49 Ibidem, pág. 8.

50 Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovstva u Topčideru», pág. 1120.

hasta entonces–, la peculiaridad de la temática es motivo de dudas e incógnitas suplementarias. Acabado el concurso para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina se dice que: «Los participantes no han tenido en cuenta que se trata de un proyecto de carácter innovador y que por ello, éste no puede plantearse de manera convencional como en otros tipos de museos».<sup>51</sup> Una década más tarde, recién finalizado el concurso para la Galería Moderna, podemos constatar que igual que en el concurso convocado para el Museo Militar, sigue vigente la opinión de que continúa sin resolverse la problemática sobre los criterios generales para abordar la arquitectura de los museos. El miembro del jurado Oliver Minić, explica: «Aunque en este concurso no podemos mostrar resultados significativos, si podemos, sin embargo, extraer ciertas sugerencias prácticas en la que, a nuestro juicio, es una problemática nueva y sin definir».<sup>52</sup>

De lo expuesto anteriormente es lícito deducir, que a lo largo de los años sesenta las actitudes y criterios sobre el tema casi no evolucionan. En efecto en la conciencia pública el museo continua siendo territorio inexplorado como tema arquitectónico, aunque para los edificios de museos ya esté abierta la serie de concursos arquitectónicos. Además, durante esta década, los miembros del jurado parecen influenciados por el miedo a no estar familiarizados con este tema específico y también por tener un desconocimiento general de la arquitectura de los museos. Esto consecuentemente queda reflejado en los resultados de dichos concursos.<sup>53</sup> Parece que a la hora de juzgar las soluciones presentadas, lo que falla casi invariablemente, es la capacidad del jurado para tomar una decisión. El mismo Ratomir Bogojević –en el concurso para el Museo de Silvicultura y Caza– indignado por el resultado del concurso, por la actitud del jurado, por sus decisiones y por las consecuencias que implican, concluye: «Para poder progresar en nuestras creaciones arquitectónicas necesitamos mayor libertad y responsabilidad en el trabajo; pero lo que necesitamos, sobre todo, son las obras terminadas, pensamientos arquitectónicos que hablen por si mismos más y mejor que cada uno de nuestros dibujos».<sup>54</sup> La falta de firmeza en los posicionamientos también se puede deducir con claridad de algunas explicaciones dadas por el jurado, como por ejemplo: «A pesar del hecho de que no se ha concedido el primer premio, el resultado del concurso puede entenderse como positivo, porque según el jurado, las dos obras con mejor puntuación podríán, una vez se hayan concretado y definido con mayor claridad algunos aspectos de las mismas, servir como base para la elaboración final del proyecto ejecutivo».<sup>55</sup> Es más, Neven Šegvić, siendo miembro del jurado, también destaca este problema: «Aquí no cabe la posibilidad de, si se presenta una idea supergenial, adoptar “a priori” una actitud negativa (por causa de factores presupuestarios – nota del autor), sino que ésta es también susceptible de valoración. Lo que pasa, es que esa idea supergenial no se ha dado o que nuestros ntidos carecen de las claves para descubrir este tipo de propuestas».<sup>56</sup>

Es esta falta de familiaridad con la temática específica de los museos la razón de la inseguridad de los miembros del jurado. Dicha inseguridad

51 F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», pág. 34.

52 M.: «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», pág. 33.

53 Durante este mismo período se realizan otros concursos de igual importancia: concurso para la Biblioteca Nacional en Belgrado (1957), concurso para el Centro de Juventud en Belgrado (1961), concurso para el Teatro Nacional en Novi Sad (1961), entre otros. En todos los concursos mencionados se entregan primeros premios.

54 Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovarstva u Topčideru», pág. 1125.

55 Babić: «Konkurs za zgradu Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», sp.

56 Šegvić: «Uz natječaj za Muzej Narodne revolucije u Sarajevu», pág. 11.

es el principal motivo del retraso permanente en la publicación de los resultados finales, de la convocatoria de otros concursos complementarios y adicionales o de la iniciativa para seguir con las disputas teóricas dentro del público arquitectónico y museológico. A consecuencia como demostramos en este estudio, estos casos, casi sin excusa, no llegan a construirse.

Además se da una circunstancia social, característica específica del periodo que estudiamos, que incide con fuerza en esta situación. En las primeras décadas de posguerra, la arquitectura de los museos, como hemos explicado, cumple también un importante papel como símbolo representativo de la identidad nacional en un país recién nacido. Así es que la arquitectura de los nuevos museos, sobre todo la de aquellos dedicados a conmemorar o preservar acontecimientos e ideologías políticas, se aprovecha como escaparate para proyectar aquella imagen que se pretende que el público nacional e internacional tenga del país. Aunque los concursos estudiados se caracterizan por la libertad total que los arquitectos tienen en el planteamiento de las premisas y el estilo arquitectónico de los proyectos, sin embargo a la hora de presentar las propuestas, se impone como condición en cada uno de los concursos, la necesidad de resaltar el valor y el significado atribuible al edificio mismo. Citamos, como testimonio de este hecho, un fragmento del texto en que se detallan las condiciones de la convocatoria para la construcción del Museo de la Ciudad; en él se dice, que el objetivo es que el museo se concrete en «una obra que sea del máximo valor arquitectónico, funcional, constructivo y presupuestario».<sup>57</sup> Hablando de museos dedicados a la idea de la revolución, el concepto en si mismo parece que impone no sólo la obligación de satisfacer aquellas condiciones necesarias para la presentación adecuada de las exposiciones, sino también la de reflejar conceptos que sean ambiciosos e innovadores. Esta forma de pensar es la comúnmente aceptada en aquellos años y de hecho supone un imperativo añadido a la hora de encarar la proyección de un museo.

Los arquitectos participantes en los concursos, conscientes de la importancia de esta demanda, intentan satisfacerla en sus propuestas de modo prioritario. Vjenceslav Richter, uno de los autores del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, explica su modo de entender la función de un museo y cual debe de ser la manera de abordar el proyecto: «La tarea, y también la idea, de este museo es conservar la verdad sobre nosotros [...] por eso, no es posible aproximarse a la solución de este proyecto usando el arsenal existente de conceptos convencionales sobre los museos, y por eso nos importa si es de aquí de donde surgen las soluciones correctas. La imagen plástica, urbanística y arquitectónica, del museo de la Revolución debe expresar una idea que sea ambiciosa en su totalidad. Nuestra idea de nosotros mismos».<sup>58</sup> Redundando sobre el mismo tema podemos también citar las palabras de los arquitectos Vojteh Delfin y Gvozden Knežević, escritas éstas en la descripción técnica del proyecto: «Nuestra opinión es que el edificio del museo no es sólo como un chal que envuelve al organismo funcional del museo, sino que también representa un monumento a la revolución. Por eso nos esforzamos en proponer una solución que podría, por su concepto urbanístico y por la sencillez de su volumen, representar a un objeto de carácter monumental liberado de todo tipo de formalismo. Queríamos crear un edificio que se defina en el tiempo por su forma y por sus materiales, porque pensamos que los monumentos de un tiempo

57 «Iz života grad Beograda. Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda», pág. 568.

58 Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/F19 (1961): «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», pág. 19.

o de una época nacen y se alimentan del espíritu y de los materiales de esa misma época. También pensamos, que la propuesta final ha de representar un monumento digno de La Revolución y de las posibilidades técnicas y escultóricas de nuestra época».<sup>59</sup>

La consideración de que hay un gran número de concursos en que el primer premio se declara desierto, plantea la cuestión de saber si los miembros del jurado han tomado sus decisiones basándose en criterios realistas y arquitectónicos o de si por el contrario lo que éste pretende –precisamente a través de este proceder– es destacar y subrayar la importancia de los proyectos. Se crea así un ambiente de soluciones que, no se califican como malas, si no soluciones insuficientemente buenas, insuficientemente buenas para las elevadas funciones a las que deberían de dar respuesta. Las exageraciones a que se llegan en algunos de estos casos, se reflejan bien en un comentario que se hace a la propuesta presentada por Ivo Kurtović para el Museo Militar; propuesta a la que se califica de respuesta tímidamente monumental en relación a la importancia del encargo y de la institución: «El edificio no expresa en ningún elemento cual es su función y su distribución nos deja la sensación de que es un edificio más pequeño, pareciéndose más a un edificio residencial que a un museo».<sup>60</sup>

Por último podemos mencionar la situación económica, que como es lógico, también influye notablemente, ya sea directa o indirectamente, sobre los concursos. Hablando del impacto directo que ésta tiene en el tema del que nos ocupamos, parece legítimo deducir que el número de museos realizados, dirige hacia la conclusión que las hazañas de gran ambición y grandes deseos, probablemente no coincidían con las posibilidades económicas de la sociedad de entonces. La penuria general a la cual se enfrentan los museos se refleja, en primer lugar, en las cantidades presupuestarias destinadas para financiar los concursos y más tarde en el proceso mismo de construcción. No es esporádico, que los toques de atención para ajustarse a lo que es factible económicamente se hagan incluso durante la fase final de los proyectos, en la fase de construcción, sobre todo a la hora de elegir los materiales. Algunos ejemplos concretos de ello se encuentran en la documentación referente al Museo de la Ciudad de Belgrado, al Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina y al Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina.

Así, por ejemplo, aunque el concurso para el Museo de la Ciudad se convoca en 1954, la construcción del edificio sólo pasa a ser prioridad en la planificación urbanística de la ciudad a lo largo del periodo comprendido entre 1960 y 1965. Sin embargo, los trabajos cesan en 1963 a pesar de haberse ya invertido una cantidad de dinero relevante, precisamente por falta de presupuesto para concluir el proyecto.

Otro ejemplo lo encontramos en el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina. Moni Finci, director del museo, en carta dirigida al Consejo de Cultura y Ciencia de la RP de BIH en 1959 –en concreto en el apartado referente al sumario de gastos financieros e inversiones destinadas a la organización del concurso y a la construcción del museo– revela cual es la situación a la que debe de hacer frente: «El Museo de la Revolución Popular propuso ya en Julio de 1957 un programa de inversiones, programa evaluado en 230 millones de dinares y que había sido calculado por una Comisión de Expertos, programa que era, en nuestra opinión, realista [...] En un principio, se respondió a dicha propuesta con

59 Ibidem, pág. 22.

60 Ostrogović: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», pág. 8.



buenas palabras, con facilidades y con el propósito de cumplimentarla lo más pronto posible, resolviendo así un tema muy importante para nuestra República y aprobándose de inmediato los presupuestos para el concurso».<sup>61</sup> Y luego continúa: «Pasado un tiempo, por razones para nosotros desconocidas, la situación cambió y la solución adoptada empezó a postergarse».<sup>62</sup> Luego, en este mismo texto, explica como los acuerdos aprobados para la construcción del edificio deciden aplicarse por fases y como de acuerdo con este criterio se planifica un nuevo programa de inversiones en dos fases destinándose, para la organización de la primera fase, 125 millones. Poco después continua diciendo: «Cuando ya se ha tomado la decisión sobre este 'doble' programa nos informan de que el Gobierno no lo acepta y de que la cantidad de 125 millones es definitiva».<sup>63</sup> Y sigue: «El concurso se organiza con un presupuesto exacto de 125 millones de dinares».<sup>64</sup>

Una vez finalizado el concurso para el Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina —en el capítulo que hace referencia a la financiación y gastos del programa de inversiones destinadas para la construcción del edificio— encontramos en los responsables de dicha decisión, la necesidad de ofrecer una explicación sobre la misma: «El Museo tiene un carácter político e histórico y un uso específico, todos estos aspectos hay que tenerlos en cuenta a la hora de delimitar el techo de inversión y gastos destinados para la superficie interior, por metro cuadrado de espacio construido. Es decir, es difícil compararlo con inversiones comerciales o económicas de otro tipo y esta característica no se puede obviar a la hora de ejercer el control del programa y de los proyectos».<sup>65</sup> La conciencia de las dificultades financieras es obvia y la necesidad de adoptar un comportamiento que sea asequible económicamente deja huellas evidentes en el proceso de construcción del museo. El plan estratégico de ejecución difiere bastante del resultado final. El calendario fija el comienzo de las obras de construcción a finales de Abril de 1960, el final de la construcción en bruto para finales de 1960 y el final de todas las obras para mediados de 1961 con la intención de que se puedan ya montar las exposiciones permanentes y de que queden abiertas al público a finales de 1961. Aunque, conforme a lo previsto, los trabajos se inician en 1960 el edificio aún tarda diez años en construirse.

También hay que considerar, continuando con el tema, la incidencia directa que estas restricciones, impuestas por la situación económica, tienen en las decisiones del jurado. Parece que los miembros del jurado, conscientes de la realización incierta, incertidumbre debida precisamente a lo desfavorable de dicha situación económica, adoptan la mayoría de las veces, como factor crucial el rigor económico.

Un texto que confirma en esta opinión podemos encontrarlo en la documentación referente al Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina y de él es lícito deducir que también el factor económico es de importante influencia para los demás concursos. Neven Šegvić, uno de los miembros del jurado, escribe: «En el caso del concurso para Sarajevo, el jurado ha tomado la firme decisión de que aquella obra a la que se conceda el primer premio debe de cumplir de modo óptimo las condiciones del concurso, es decir se premiará a aquella propuesta

61 Archivo del Museo de Historia de Bosnia y Herzegovina: Carta de Moni Finci, director del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, dirigida al Consejo de Cultura y Ciencia de la RP de BIH, sp.

62 *Ibídem.*

63 *Ibídem.*

64 *Ibídem.*

65 Archivo de Voivodina: F.289: «Investicioni program izgradnje zgrade Muzeja u Novom Sadu», pág. 23.

que pueda directamente, sin cambios significativos, llevarse a la práctica con detalle. Y ha tomado igualmente la firme decisión de fijar la suma destinada para estos menesteres en 100.000.000 de dinares. [...] Por eso es posible rechazar de inmediato un importante número de proyectos pretenciosos y fatuos y nuestra arquitectura creada por el sistema de los concursos podrá llegar a realizarse. El inversor, con este modo de proceder, tiene anticipadamente resuelto el problema insistiendo en que los miembros del jurado sean quién vigilen, como prioridad de sus trabajos, la verificación de las necesidades presupuestarias que implican cada uno de los proyectos, es decir para que se ajusten a los límites prefijados».<sup>66</sup>

Podemos pues concluir que en las tres razones expuestas –la falta de confianza en el adecuado conocimiento del tema y a la inseguridad de las decisiones, la excesiva importancia dada a los museos debido a su carácter institucional y emblemático y por último las desfavorables circunstancias económicas– se encuentran las causas de que los concursos, se hayan reducido a ser arquitectura frustrada, arquitectura que en su mayor parte ha quedado sólo reflejada en papeles y planos.

Desafortunadamente, aunque la arquitectura de los museos por lo general es el mejor modo para crear arquitectura de calidad y puede considerarse como la cumbre del desarrollo formal para representar las tendencias arquitectónicas, en una parte significativa ha quedado sin realizarse. El tiempo muestra que las iniciativas, emprendidas con buena fe y no poco entusiasmo, no llegan a tener un papel decisivo ya que a menudo no se adecuan a las posibilidades económicas, ni a la identidad cultural de la sociedad. Quizás sea mejor citar las palabras que Ivo Andrić dijo con ocasión de su primera visita a uno de los museos entonces construido: «El museo es remarcable; recorriendo sus salas he vivido nuestro arte en este siglo. Las pinturas y esculturas que he visto alguna vez, quién sabe cuándo y dónde, por primera vez las miro en un mismo lugar, bajo un mismo techo –obras remarcables en un edificio remarcable. Pero esto que recorro y miro no somos nosotros, esto parece demasiado “mundial e impersonal”, está demasiado limpio, brilla demasiado. A muchos, esto les va a irritar ... ¿Cómo podrían Uds. mantener en los cielos este edificio de mármol tan grande y repleto de tantos valores? –Es ir contra la gravedad».<sup>67</sup>

66 Šegvić: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», pág. 11.

67 Miodrag B. Protić: *Nojeva barka*, págs. 589-590.



**El museo y la ciudad****Los conceptos incompletos /El museo en una ciudad nueva/**

El período de la posguerra se caracteriza en Yugoslavia por un intenso desarrollo urbanístico. En dicho período, debido a la reconstrucción de los barrios destruidos durante la Guerra y a la construcción de partes completamente nuevas, se tiene la posibilidad de poner en práctica conceptos urbanísticos que hasta ese momento han sido sólo teóricos. Como consecuencia de estos hechos, en la estrategia urbanística que siguen las mayores ciudades de Yugoslavia —Belgrado, Novi Sad, Sarajevo— se refleja de modo evidente, el impacto de la ideología que representa el CIAM,<sup>1</sup> y en particular la de su IV Congreso, celebrado en 1933.<sup>2</sup>

Hay varios arquitectos croatas que participan en las actividades del CIAM. Ernest Vajsman, Vlado Antolić y Bogdan Teodorović figuran entre ellos en calidad de miembros. Además el grupo de trabajo «Zagreb» colabora como invitado en las exposiciones.<sup>3</sup> Referente a las actividades que llevan a cabo conviene remarcar, que es precisamente en el mencionado IV Congreso, donde el grupo de trabajo «Zagreb» presenta el plano de desarrollo espacial y urbanístico para esta ciudad.<sup>4</sup> De igual modo, los conceptos teóricos surgidos en la preguerra y expuestos en el CIAM, influyen en los arquitectos Branko Maksimović y Juraj Najdhart, arquitectos que más adelante, participarán en los concursos urbanísticos para Novi Sad. Todo lo mencionado, evidencia la aceptación e influencia de las ideas y conceptos del CIAM y de Le Corbusier en la arquitectura y el urbanismo yugoslavo de los años treinta del siglo XX, así como su aplicación y puesta en práctica en las décadas posteriores a la Guerra.

1 El CIAM o Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, se funda en Suiza (La Sarraz), en 1928. Es el almacén de ideas del movimiento moderno y marca el estilo internacional en arquitectura. La organización, que reúne a varios arquitectos contemporáneos, programa un total de 11 conferencias. La última reunión del CIAM tiene lugar en Holanda (Otterlo), en 1959, tras la que se disuelve.

2 El CIAM IV, cuyo tema genérico versa sobre «la Ciudad Funcional», es el primer congreso en el que según palabras de Frampton «dominaban Le Corbusier y los franceses, en vez del realismo rígido de los alemanes». Para más detalles por favor mirar en Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

3 El Grupo de Trabajo Zagreb, se funda en 1932. Su finalidad principal es la de «promover la arquitectura moderna, el urbanismo y los conceptos artísticos, culturales y sociales en general». El Grupo lo forman los siguientes arquitectos: Vlado Antolić, Bogdan Teodorović, Viktor Hećimović, Zvonimir Kavurić, Josip Pičman y Josip Seissel. Para más detalles por favor mirar en Radović Mahečić, Darja: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih / Modern Architecture in Croatia 1930's*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007.

4 Así, Zagreb es una de las 34 ciudades elegidas, entre otras París, Berlín, Roma, Athena y Londres.



Conviene señalar que no se publica –al contrario de lo que en principio está previsto– una memoria que resuma las conclusiones del IV Congreso del CIAM y que asuman de común acuerdo los participantes. Sin embargo, diez años después, se editan dos publicaciones que se fundamentan en las ideas y postulados discutidos en dicho Congreso. A saber: *¿Pueden sobrevivir nuestras ciudades?* (1942) del arquitecto Josep Lluís Sert y *La Carta de Atenas* de Le Corbusier (1943).

Tras la Segunda Guerra Mundial, se hace evidente el impacto directo de los principios teóricos de Le Corbusier –de acuerdo a los conceptos expuestos en *La Carta de Atenas*– en los arquitectos locales. En 1965 refiriéndose a este hecho, el arquitecto Oliver Minić, escribe: «Hace ya más de treinta años, que surgió un movimiento verdaderamente revolucionario, (movimiento) en el que arquitectos y urbanistas jóvenes y progresistas, alzaron la bandera de combate tratando de crear nuevas condiciones de vida para el hombre contemporáneo, esgrimiendo como herramienta para conseguir los nuevos principios del urbanismo y de la arquitectura. Hoy en día estos principios son tan familiares y están tan aceptados, que pueden parecer arcaicos y superados. Hoy en día, vemos que dichos principios son válidos, lógicos y humanos, aunque entonces fueron rechazados por excéntricos, subversivos y contrarios a la naturaleza».<sup>5</sup>

*La Carta de Atenas* no se traduce al idioma serbo-croata hasta 1965, aunque ya antes de esa fecha es ampliamente conocida entre los expertos. Así los principios teóricos presentados en *La Carta*, adaptados e interpretados de acuerdo con las condiciones sociales y políticas locales, se convierten en la ideología referente del urbanismo de la posguerra. Hay que hacer notar, que algunos de los participantes en los proyectos urbanísticos del periodo mencionado –como Branko Petričić en Belgrado, Vladimir Antolić en Zagreb, Juraj Najdhar en Novi Sad y Sarajevo o Milorad Pantović en Novi Sad– tienen, algunos años antes, la oportunidad de trabajar en el conocido estudio de Le Corbusier en Rue de Sèvres.<sup>6</sup> Hablando del impacto directo de Le Corbusier sobre el urbanismo yugoslavo, el arquitecto Edgar Ravnikaer escribe: «En urbanismo, mucho más que en arquitectura, nuestros jóvenes aceptan sus ideas, su modo de pensar, su técnica urbana, sus análisis y sus elocuentes presentaciones. Nuestra cultura urbanística, aquella de la que podemos al menos valorar su potencial, no sería tal sin estas conexiones familiares, originadas en los primeros días de lo que podríamos llamar el gran alumbramiento del urbanismo».<sup>7</sup>

Las directrices urbanísticas que sirven de base a la configuración de Belgrado, Sarajevo y Novi Sad se gestan a través de un proceso de estudios y planes que dura varias décadas.<sup>8</sup> Y precisamente, el análisis de dichas ideas urbanísticas básicas, las transformaciones de las mismas, junto con las consecuencias directas que tienen sobre la construcción y el diseño de

5 Oliver Minić: «Atinska Povelja», pág. 93.

6 Entre los arquitectos yugoslavos que trabajaban con Le Corbusier, en su estudio del número 35 de la Rue de Sèvres, destacan: Ernest Weissmann (1928-1930), Juraj Najdhar (1933-1935), Zvonimir Kavurić, Drago Ibler, Ksenija Grisogono, Edvard Ravnikaer (1939), Milorad Pantović (1936-1937), Jovan Krunic (1939), Branko Petričić. Es sabido que Ernest Weissmann trabajaba en el segundo proyecto para El Palacio de las Naciones en Ariana en Ginebra y en proyecto para la Cité de Refuge de L'Armée du Salut en París y el Centrosyuz en Moscú; que Juraj Najdhar trabajaba en las propuestas urbanísticas para Anvers, Estocolmo, Alger, Nemours; y que Milorad Pantović participa en los proyectos para el Ministerio y Cité Universitaire de Río de Janeiro y en la preparación de la exposición en el «Pavillon des temps nouveaux».

7 Edgar Ravnikaer: «Le Corbusier (1887-1965)», pág. 82.

8 Belgrado (la capital del Estado y de la república de Serbia), Sarajevo (la capital de la república de Bosnia y Herzegovina) y Novi Sad (la capital de la provincia autónoma de Voivodina) son objeto de nuestro análisis por tratarse de expansiones urbanísticas que incluyen la planificación de museos.

**Figura 1:** Proceso de transformación; planos del municipio de Belgrado; años: 1850, 1920, 1948.

**Figura 2:** Previsión del crecimiento del municipio, Plan Urbanístico General de Belgrado; 1950. El color negro indica el área ya existente, mientras el color rojo el aumento territorial previsto.

**Figura 3:** Vista panorámica, desde Kalemegdan, del terreno elegido para la construcción de Nuevo Belgrado.

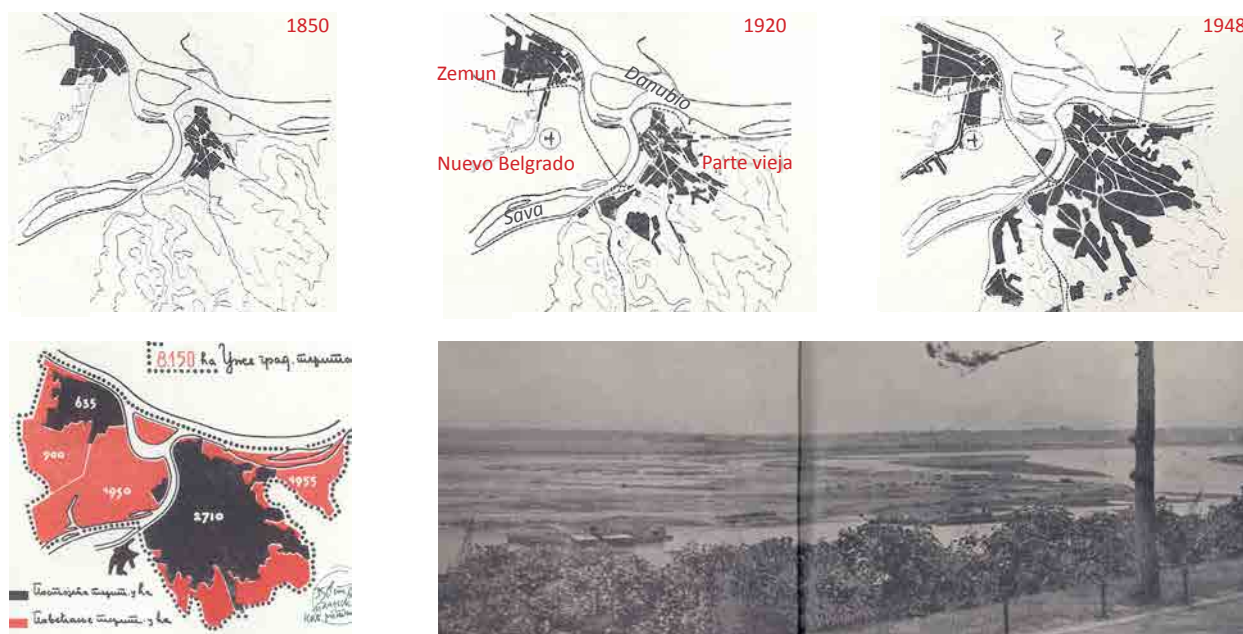
1  
2 | 3

los museos, parece un aspecto crucial para la comprensión de la relación que existe entre el museo y la ciudad. A continuación, se procede a un análisis histórico de las prácticas urbanas y las principales ideas urbanísticas en tres ciudades concretas: Belgrado, Sarajevo y Novi Sad.

### Belgrado- Nuevo Belgrado

Belgrado, la mayor ciudad y la capital del nuevo estado, se desarrolla rápidamente en la posguerra, convirtiéndose en la ciudad más importante de Yugoslavia. (Fig. 1) Situada en la confluencia del Sava y el Danubio, experimenta, después de la Segunda Guerra Mundial, una compulsiva e intensa expansión urbanística acompañada de un significativo aumento demográfico.<sup>9</sup> (Fig. 2)

Belgrado sufre, además de la tragedia que suponen las víctimas humanas, grandes daños materiales como consecuencia de los bombardeos; llegando a ser el de 12 889 el número de edificios gravemente dañados o destruidos, lo que representa más de una tercera parte de los edificios de la ciudad.<sup>10</sup> Tras su liberación –paralelamente con la reconstrucción de los barrios destruidos–, se planifica la construcción de Nuevo Belgrado. Para dicho fin se reserva un área completamente vacía al otro lado del río Sava, zona situada entre la parte vieja de la ciudad y Zemun.<sup>11</sup> Es así, como este terreno pantanoso bordeado por dos ríos, sin ninguna historia, sin construcciones y completamente llano, se transforma en el núcleo que potencia el futuro desarrollo urbanístico de la ciudad.<sup>12</sup> (Fig. 3)

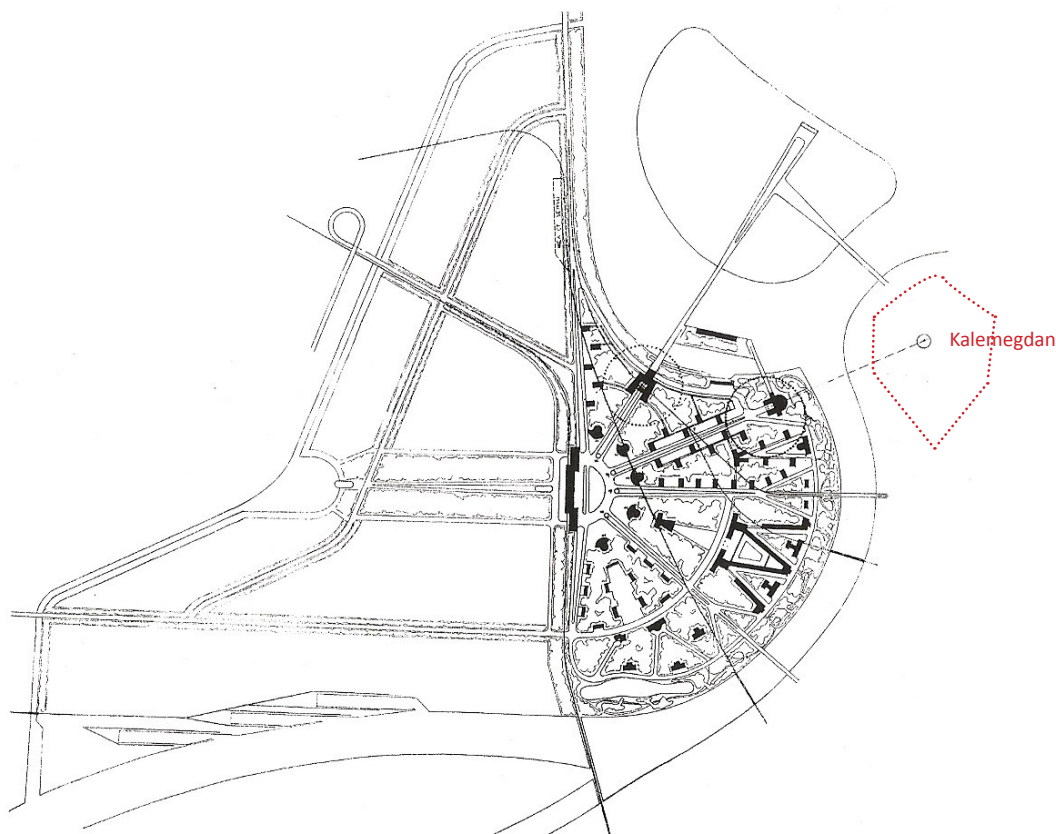


9 En cuanto a los aspectos demográficos, es interesante señalar que antes de la guerra Belgrado tiene 380 000 habitantes. Durante la Segunda Guerra Mundial pierde unos 50 000 habitantes sufriendo además una destrucción incalculable en daños materiales. En 1948, según el primer censo, el núcleo urbano cuenta con 365 766 habitantes. Hasta el año 1953, el número de habitantes aumenta en 72 000, sumando al final un total de 437 641 ciudadanos. La población del núcleo urbano en 1961 es de 585 234 habitantes. Para más detalles por favor mirar en Marković, Jovan Dj.: *Novi Beograd: 1948-1968*, Beograd: Opštinska skupština Novi Beograd, 1968.

10 Miloš Somborski: «Razvoj Beograda između dva rata», pág. 51.

11 Belgrado y Zemun, durante su historia, eran ciudades separadas, las cuales se unen administrativamente ya en 1934 cuando Zemun se incorpora en Belgrado. Durante su larga historia, Belgrado se desarrolló exclusivamente en la orilla derecha del río Sava. Las primeras tentativas de la extensión de la ciudad a la orilla izquierda se hicieron en el periodo de entreguerras.

12 Entre 1947 y 1949 cerca de 150 000 jóvenes voluntarios participan en la consolidación de esta área pantanosa, area cuya cota elevan artificialmente unos cinco metros de promedio, previniendo con ello futuras inundaciones.



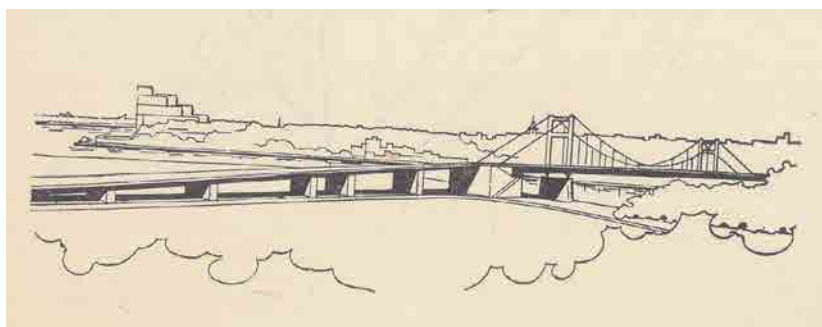
En Noviembre de 1945 se funda el Instituto de Urbanismo de Serbia, departamento dependiente del Ministerio de Construcciones de la RP de Serbia. Instituto cuya finalidad principal es proyectar la construcción de Belgrado en base a principios urbanísticos contemporáneos. En los cinco años siguientes, hasta la aceptación del Plan Urbanístico General de Belgrado –que es de hecho el primer documento oficialmente aceptado– se proyectan varios planes e incluso el mismo Instituto experimenta diversas transformaciones. Además, en este corto período, se crean una serie de instituciones de especialistas en proyección y revisión urbanística, que incrementan constantemente el número de planes y propuestas para mover la ciudad al otro lado del río Sava, es decir, para construir Nuevo Belgrado.

El entonces Director del Instituto, el arquitecto Nikola Dobrović, firma en 1946 uno de los primeros planes referente a Nuevo Belgrado: «Esbozo sobre la regulación de Belgrado a la orilla izquierda del río Sava». (Fig. 4) En él se propone, que Nuevo Belgrado sea el centro administrativo en donde se ubiquen las instituciones más importantes del nuevo estado federal. Lo que llama la atención en este plano es el punto de referencia urbana ubicado al otro lado de río Sava, en la Fortaleza de Kalemegdan.<sup>13</sup> Este punto es, como propone Dobrović, el enclave adecuado para la construcción de aquellos edificios que tengan «importancia simbólica para los Balcanes»,<sup>14</sup> el futuro edificio del Parlamento de la RFPY, el del Panteón, el del estado «político-deportivo» y el del Museo de la Revolución Popular. (Fig. 5-6) La importancia dada al museo, sólo por la peculiaridad del lugar elegido, indica el preponderante papel que tienen

**Figura 4:** «Esbozo sobre la regulación de Belgrado a la orilla izquierda del río Sava»; Nikola Dobrović; 1946. Se indica la Fortaleza de Kalemegdan al otro lado del río.

<sup>13</sup> La Fortaleza de Kalemegdan, situada en la confluencia del Sava y el Danubio, es un complejo formado por varias fortificaciones construidas y derruidas sucesivamente desde la época de los celtas. La mayoría de las edificaciones conservadas datan del siglo XVII, pero también hay pórticos medievales, iglesias ortodoxas, tumbas musulmanas y baños turcos.

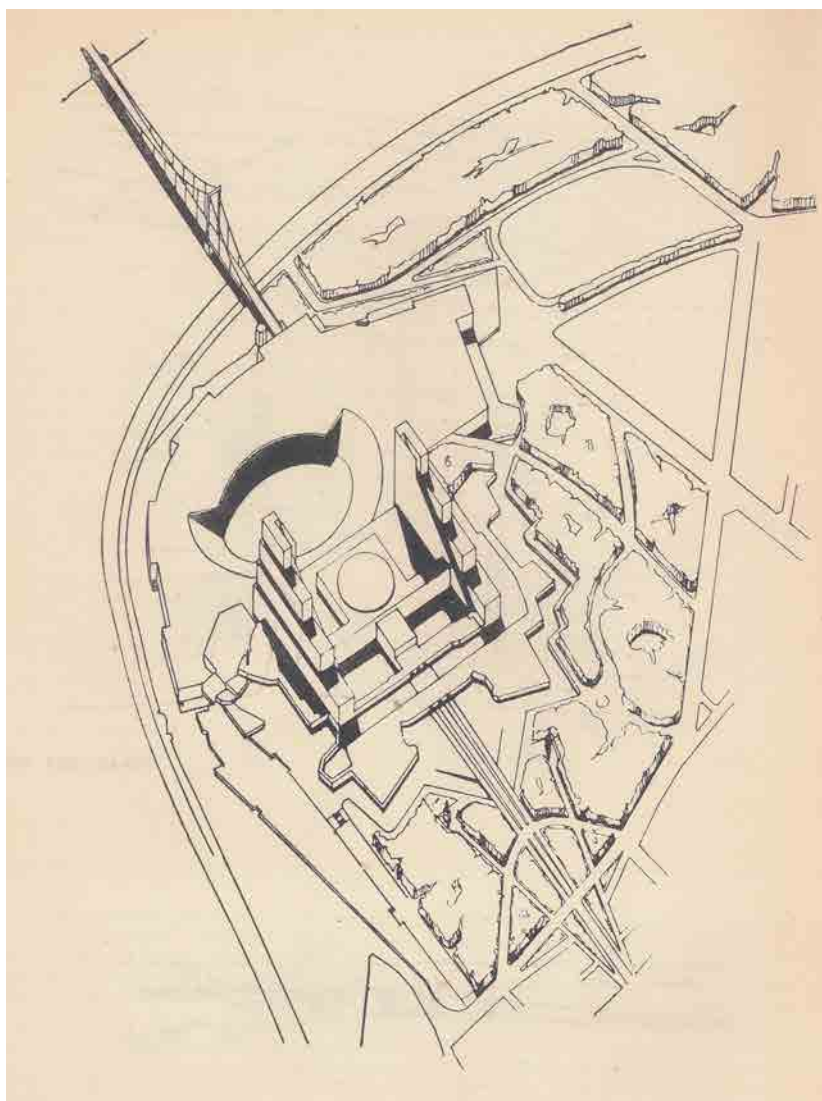
<sup>14</sup> Nikola Dobrović: «Obnova i izgradnja Beograda: konture buduće grada», pág. 186.



5  
6

**Figura 5:** Vista desde Nuevo Belgrado de la Fortaleza de Kalemegdan y de su conjunto de edificios preeminentes — entre otros el Museo de la Revolución Popular—; Nikola Dobrović; 1946.

**Figura 6:** Vista aérea de conjunto de edificios preeminentes de Kalemegdan —entre otros el Museo de la Revolución Popular—; Nikola Dobrović; 1946.



los museos dentro de los nuevos planes urbanísticos, como también la relevancia que adquiere su diseño como edificio. Aunque este plano no llega a realizarse, plantea y abre a debate muchos interrogantes conceptuales sobre el carácter de la ciudad, sus dimensiones y su función básica.<sup>15</sup> De hecho, en los años que siguen muchos arquitectos retoman estas preguntas, intentando responderlas con sus propuestas urbanísticas.<sup>16</sup>

15 Sobre todo, hay que fijarse en dos edificios situados a la orilla izquierda del río Sava: el edificio de Comité Central del PCY es el edificio del Gobierno de la RFPY. La posición de estos edificios es uno de los datos claves en el concurso que se convoca al poco tiempo.

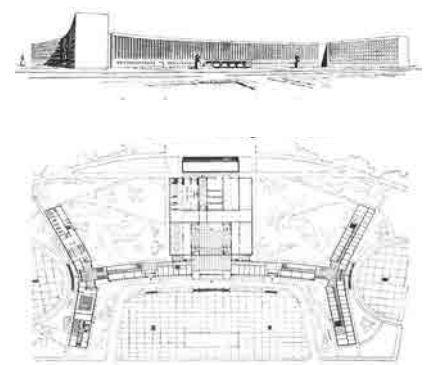
16 Para más detalles sobre diferentes propuestas arquitectónicas por favor mirar en Blagojević, Ljiljana: *Novi Beograd - osporeni modernizam*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.



Al principio de 1947 se convocan dos concursos arquitectónicos: el concurso para el edificio del Comité Central del PCY y el concurso para el edificio del Gobierno de la RFPY. Se incluyen también, en las respectivas propuestas, las propuestas urbanistas para Nuevo Belgrado. Sin embargo, aunque en estos concursos no se alcanzan resultados urbanísticos de interés, la propuesta arquitectónica que se selecciona para el edificio del Gobierno de la RFPY influirá en todos los futuros planos urbanísticos.<sup>17</sup> (Fig. 7-8)

Durante 1947 se reorganiza el Instituto de Urbanismo. Bajo la dirección de Nikola Dobrović y del arquitecto Milorad Macura como líder del grupo, se forma la asociación «Grupo para Nuevo Belgrado». En el informe del arquitecto Macura podemos leer: «En base a las propuestas expuestas en la sección urbanística del concurso para los edificios del Comité Central del PCY y del Gobierno de la RFPY, junto a las conclusiones ligadas con este tema se muestran rasgos básicos de la configuración urbanística de Nuevo Belgrado en el *Esbozo*<sup>18</sup> del arquitecto Dobrović, en Agosto de 1947».<sup>19</sup> Estos dibujos forman la base del Plan de Regulación del Gran Belgrado de 1948, en el cual también se incluye el Plan para el Gran Belgrado y el Nuevo Belgrado. (Fig. 9) No obstante, la Comisión de expertos cuyo director es el arquitecto Branislav Stojanović —constituida para la revisión y estudio de todos los informes urbanísticos y arquitectónicos— analiza y rechaza el plan de Dobrović en su primera reunión en Diciembre de 1948. En el mismo mes, en la segunda reunión, podemos encontrar en el orden del día como tema a discutir una nueva propuesta para el Plan de Regulación, hecha por el nuevo Instituto de Estudio y Especificación de la Problemática de Nuevo Belgrado, bajo la dirección del arquitecto Ljuba Ilić, asistente del Ministro Federal de Construcciones.

Como podemos ver, a pesar de los esfuerzos constantes de llegar a una solución, ninguno de los planes se aprueba como documento oficial. Sin embargo, conviene subrayar que todos los proyectos que tuvieron lugar durante las décadas de posguerra, tratan de implementar tendencias urbanísticas en sintonía con los cánones del funcionalismo y de los conceptos expuestos en La Carta de Atenas. Es más, alentados por su emplazamiento en un meandro tienen en general una extraordinaria similitud con el proyecto de urbanización de Le Corbusier de la orilla izquierda del Escalda en Anvers.<sup>20</sup> (Fig. 10-11)



7  
8  
9 10  
11

**Figura 7:** Perspectiva del proyecto ganador del primer premio en el concurso para el Gobierno de la RFPY; Vladimir Potočnjak, Zlatko Neumann, Anton Urlich y Dragica Perak; 1947.

**Figura 8:** Planta del proyecto ganador del primer premio en el concurso para el Gobierno de la RFPY; Vladimir Potočnjak, Zlatko Neumann, Anton Urlich y Dragica Perak; 1947.

**Figura 9:** Maqueta de Nuevo Belgrado; «Grupo para el Nuevo Belgrado»; 1948.

**Figura 10:** Proyecto de urbanización de la orilla izquierda del Escalda en Anvers; Le Corbusier; 1933.

**Figura 11:** Proyecto de urbanización de la orilla izquierda del Escalda en Anvers; Le Corbusier; 1933.



17 El primer premio del concurso para la sede del Gobierno de la RFPY lo gana el grupo de arquitectos formado por Vladimir Potočnjak, Zlatko Neumann, Anton Urlich y Dragica Perak, con su planta inspirada en el famoso Tsentrosiuz, que es el único edificio de Le Corbusier construido en Moscú.

18 El uso de la palabra «Esbozo» está motivado por el título de este mismo plan urbanístico - «Esbozo sobre la regulación de Belgrado a la orilla izquierda del río Sava».

19 Branislav Stojanović: «Istorija Novog Beograda», pág. 213.

20 Precisamente en este plan participó Najdhard durante su estancia en el estudio de Le Corbusier.



12  
13  
15  
14 16

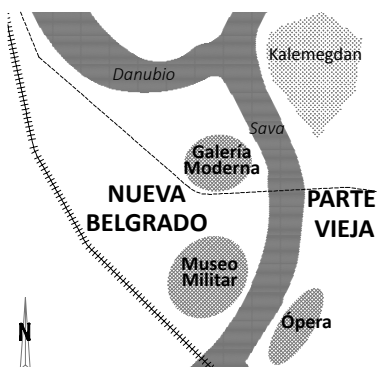
**Figura 12:** Acondicionamiento del terreno pantanoso para su uso como terreno apto para la construcción.

**Figura 13:** Edificio en construcción del Hotel Yugoslavia; 1947.

**Figura 14:** Emplazamientos previstos del Museo Militar, la Galería moderna y la Ópera. Escala 1:5000.

**Figura 15:** Vista panorámica del terreno pantanoso y vacío reservado para la construcción de la Galería moderna.

**Figura 16:** Vista panorámica del terreno pantanoso y vacío reservado para la construcción del Museo Militar.



En 1948, comienza la construcción de los primeros edificios en un ambiente donde aún no existe ni acuerdo, ni tampoco un concepto urbanístico claro sobre cuál ha de ser el modelo a seguir en la planificación de Nuevo Belgrado: el Edificio del Gobierno, un hotel representativo para las visitas de más alto nivel,<sup>21</sup> un complejo para 4000 estudiantes y algunos bloques de edificios con capacidad para 3000 apartamentos. (Fig. 12-13) Todo lo mencionado, muestra la falta de una experiencia urbanística que tenga costumbre de construir en base a un plan urbanístico previamente definido y aceptado. Por el contrario se da la paradoja de que en los años siguientes, el perfil urbanístico de Nuevo Belgrado lo dictan y lo condicionan precisamente los edificios construidos.

En tales condiciones, en 1948, sin todavía tener definida una idea clara de matriz urbana de lo que ha de ser Nuevo Belgrado, se convocan concursos para los edificios de la Ópera y de la Galería Moderna y al año siguiente se convoca concurso para el Museo Militar. Bratislav Stojanović describe este período con las siguientes palabras: «Escribir sobre el período entre 1944 y 1950 significa escribir sobre soluciones dadas a problemas resueltos «in situ», con planes existentes sólo en la mente y sin concretar en el papel». <sup>22</sup> Se dispone que se ubiquen en las orillas del río Sava, el Edificio de la Ópera en «el anfiteatro de Sava» en la ribera derecha<sup>23</sup> y la Galería y el Museo en la ribera izquierda. (Fig. 14) Así y todo, como aún no hay un plano urbanístico definido en el momento de convocar los concursos, no podemos saber bien cómo, ni porqué, se eligen estos emplazamientos y no otros. Para la Galería Moderna, se reserva un lugar al borde de carretera detrás del edificio de Comité Central y para el Museo Militar una superficie de 35 hectáreas limitadas por el río, futuros puentes y la avenida ligeramente en curva. Ninguno de estos tres proyectos llega a realizarse. (Fig. 15-16)



21 El primer premio del concurso para el hotel lo gana el grupo de arquitectos formado por Mladen Kaulzarić, Lavoslav Horvat y Kazimir Ostrogović.

22 Bratislav Stojanović: «Posleratna beogradska arhitektonska izgradnja», pág. 201.

23 «El anfiteatro de Sava» es considerado como parte integral de la nueva ciudad pese a su ubicación en la ribera derecha del río Sava.

El Plan Urbanístico General de Belgrado, aprobado en 1950, es el primer documento oficial sobre este asunto y será la base del futuro desarrollo urbanístico de la ciudad. (Fig. 17) No es exagerado afirmar, que las directrices expuestas en él fundamentan todas las iniciativas que le siguen. Aunque en dicho plan no hay firma de autor,<sup>24</sup> se menciona al arquitecto Miloš Somborski como director del proyecto. En él se prevé que el área central de la ciudad de Belgrado, que tiene 3345 hectáreas, se amplíe hasta ocupar una superficie total de 8150 hectáreas; mientras que hay un significativo aumento, de 1950 hectáreas, del terreno ocupado con motivo de la construcción de Nuevo Belgrado.<sup>25</sup> Uno de los principios que forma parte de sus fundamentos teóricos aconseja: «En el proyecto hay que aplicar todos los conceptos modernos que sean aceptables conforme a nuestras condiciones naturales y sociales».<sup>26</sup> Además, es en este plan donde cambia de modo significativo la idea original de Nuevo Belgrado previsto para ser núcleo administrativo del nuevo estado federal. Ahora, la ciudad —con grandes avenidas y sus zonas centrales— está, en primer lugar, planificada y pensada como una ciudad para 250 000 habitantes, mientras que los edificios administrativos y los culturales se concentran únicamente en una amplia área lateral.

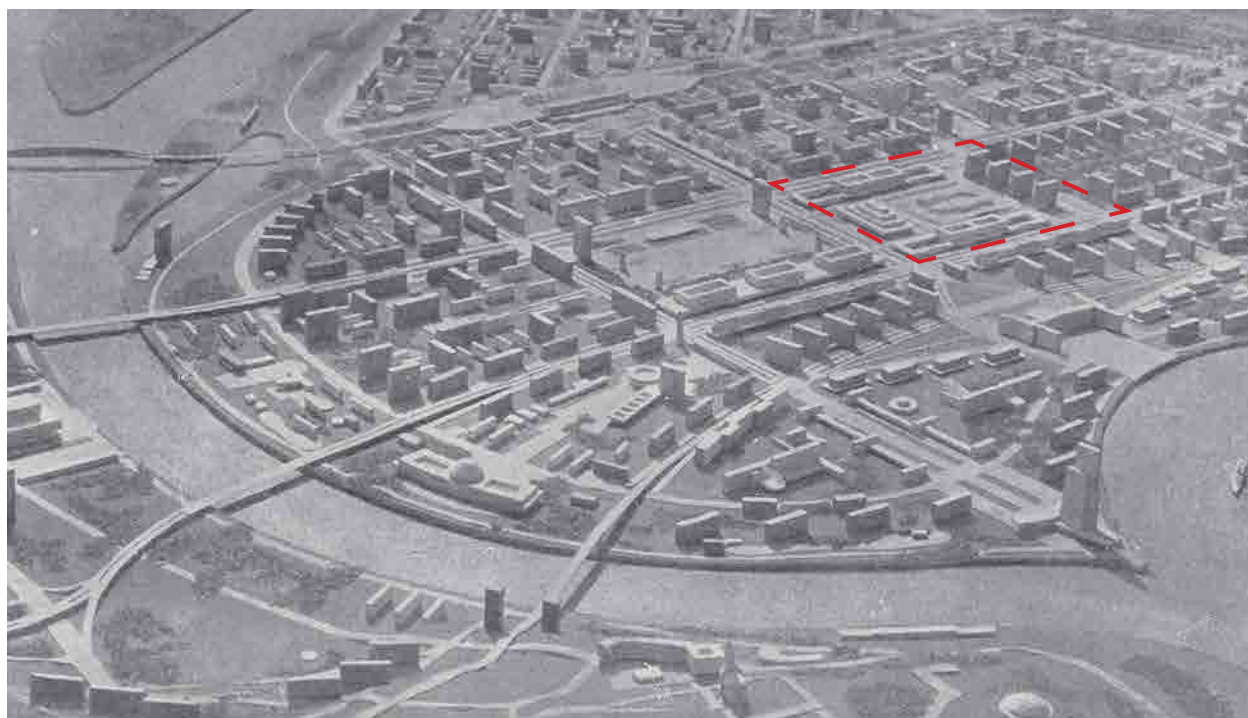
En la elaboración detallada del Plan Urbanístico General de Belgrado, el arquitecto Vido Vrbanić desarrolla el Plan Urbanístico para Nuevo Belgrado siguiendo un principio de jerarquía funcional. La zona central está distribuida en la línea «edificio del Gobierno – Estación de ferrocarril» y la distingue el tener una plaza de dimensiones imponentes de 300 por 600 metros. (Fig. 18) El Museo del Arte Yugoslavo, con su forma característica de Zigurat, sobresale como el motivo central de dicha plaza, mientras que detrás de este edificio se abre otra plaza con un pabellón para exposiciones y una galería moderna, ambos colocados como dos bloques simétricos, a cada lado de la misma.<sup>27</sup> (Fig. 19)



17  
18

Figura 17: Plan Urbanístico General de Belgrado; Miloš Somborski; 1950.

Figura 18: Maqueta del Plan Urbanístico para el Nuevo Belgrado; Vido Vrbanić; 1950. Se señala la posición del Museo del Arte Yugoslavo, el Pabellón de Exposiciones y la Galería Moderna.



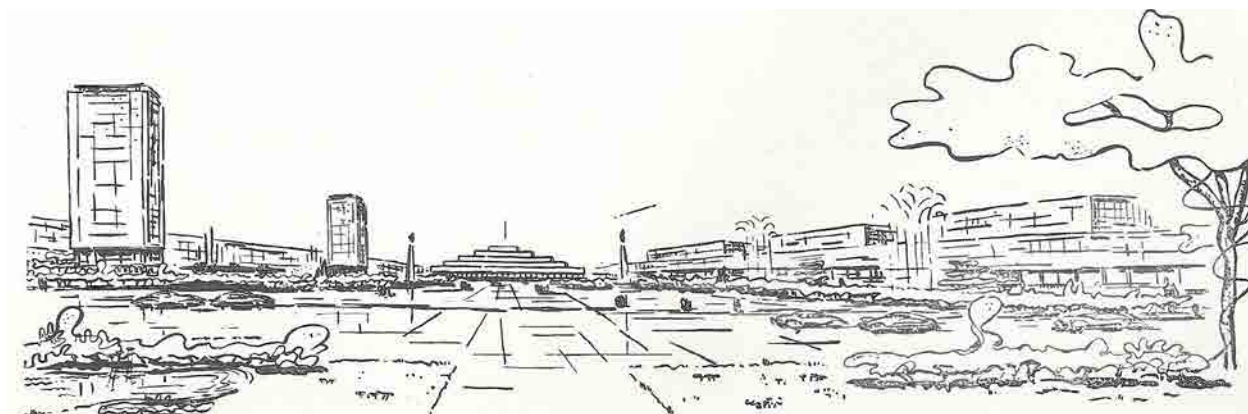
24 Stojanović: «Istorija Novog Beograda», pág. 208.

25 Stanko Mandić: «Organizacija i namena površina gradske teritorije», págs. 75-76.

26 Miloš Somborski: «Problemi urbanističkog planiranja Beograda», pág. 7.

27 Vido Vrbanić: «Urbanistički plan Novog Beograda», págs. 118-133.





**Figura 19:** El Museo del Arte Yugoslavo según el plano de Vido Vrbanić. Perspectiva tomada desde la plaza ubicada frente a dicho museo.

**Figura 20:** Plan Urbanístico General para el Nuevo Belgrado; Branko Petričić; 1958.



Bratislav Stojanović explica lo que sucede después: «Tras la aceptación de los criterios del PUG sigue una pausa en las actividades de los proyectos. Dicha pausa es en parte consecuencia lógica de que ya se han acabado algunos de los trabajos y en parte consecuencia de tener que reorientar el trabajo hacia la concreción del plan a través las construcciones en marcha. En cuanto al tema específico de Nuevo Belgrado también sufre, después de 1948, una ralentización, que es consecuencia de los cambios políticos y económicos generales».<sup>28</sup>

El Nuevo Plan Urbanístico General para Nuevo Belgrado se aprueba el 17 de Julio de 1958. (Fig. 20) La elaboración del Plan, entre 1956 y 1958, se realiza por iniciativa del arquitecto Branko Petričić y se integra dentro de las responsabilidades del Instituto de Urbanismo.<sup>29</sup> Este plan prevé una ciudad para más de 200 000 habitantes que ocupa una extensión cercana a las 2000 hectáreas. En dicho plan se distribuyen las cuatro funciones básicas de la siguiente manera: 600 hectáreas se dedican a apartamentos y edificaciones complementarias; 200 hectáreas a la administración, cultura, negocio y comercio; cerca de 800 hectáreas a las zonas recreativas, parques, plazas y calles; y finalmente se reservan 400 hectáreas para los edificios dedicados a la economía y los servicios públicos.<sup>30</sup> El módulo –bloque– que se adapta para la ordenación urbana es de 400 por 400 metros, correspondiente a la manzana que a su vez forma parte de la unidad vecinal de entre 5000 y 10000 habitantes. El Plano se fundamenta, desde el punto de vista conceptual y teórico, en «los principios contemporáneos urbanísticos de la construcción libre, aquellos en los que los parques forman parte integral de todo el concepto».<sup>31</sup> Además, se prevén también crear parques en las orillas del río. Se reserva la parte de la orilla situada junto al embalse del Danubio para edificios de la administración estatal, mientras los de cultura y arte se ubican en las orillas del Sava. Y es precisamente ésta, la zona donde tienen lugar los futuros eventos relacionados con los museos de Nuevo Belgrado.

Aleksandar Đorđević, director del Instituto de Urbanismo, escribe en 1960 refiriéndose a las soluciones urbanísticas elegidas para urbanizar el área central: «El Plan Urbanístico General para Nuevo Belgrado ha resuelto las principales preguntas básicas [...] Pero su aprobación no ha terminado de definir el problema de la ubicación específica de ciertos edificios. Ya durante el debate abierto sobre el Plan Urbanístico General para Nuevo Belgrado se constata, que en la parte nueva de la ciudad

28 Stojanović: «Istorija Novog Beograda», pág. 208.

29 Branko Petričić es uno de los arquitectos yugoslavos, que tiene posibilidad de trabajar con Le Corbusier. Durante su estancia en el estudio del 35 de la Rue de Sèvres trabaja en el proyecto «Plan de Paris-37».

30 Branko Petričić: «Prve urbanističke realizacije, Novi Beograd 1955-1975», pág. 219.

31 Ibídem.





21  
22 23

hay problemas sin resolver en el área de planificación, configuración y organización de la vida diaria. Debido a dicha razón, la aprobación del Plan General para Nuevo Belgrado concluye con el consejo de que la posición de los edificios, las relaciones entre su composición y otros problemas, se resuelva mediante la elaboración detallada de bloques y manzanas, y además se sugiere que la selección de los conjuntos importantes se realice mediante la presentación de propuestas en concursos públicos».<sup>32</sup>

Precisamente en la presentación del Plan Urbanístico General para Nuevo Belgrado —donde se incluyen contenidos del Plan de Regulación—<sup>33</sup> realizado también en 1960, se elige la zona del bloque 15, situado junto a la confluencia del Sava y Danubio, para la ubicación de las instituciones culturales, que deben formar el centro cultural de Belgrado. Para realizar esta idea se planifica una ambiciosa intervención urbanística que abarca una superficie de alrededor de 15 hectáreas. (Fig. 21) Con el fin de solucionar la composición se potencia al Museo de la Revolución para que sea el edificio dominante, tanto por ocupar una posición central como por su perfil característico. (Fig. 22) Los demás edificios forman una plaza triangular al lado sur del Museo. Al Este se sitúan la Galería Moderna, el Museo de la Naturaleza, el Museo Etnográfico y una galería más, mientras en la parte Occidental se emplazan la Escuela del Partido y otros edificios sin uso atribuido.<sup>34</sup> (Fig. 23)

**Figura 21:** Vista panorámica desde Kalemegdan del terreno reservado para la edificación del conjunto cultural; 1960.

**Figura 22:** El conjunto cultural; Maqueta del Plan Urbanístico General para el Nuevo Belgrado; Milutin Glavički; 1962.

**Figura 23:** Plano de situación: Museo de la Revolución, Galería Moderna, Museo de la Naturaleza, Museo Etnográfico, Galería. Escala 1:1500.



32 Aleksandar Đorđević: «Urbanističko rešenje centralnog dela Novog Beograda», pág. 3.

33 En la elaboración del PUG colabora un grupo de arquitectos del Instituto de Urbanismo, grupo encabezado por Milutin Glavički y que cuenta con el asesoramiento de Uroš Martinović.

34 «Regulacioni plan za područje opštine Novi Beograd», pág. 34.



24  
25

**Figura 24:** Vista panorámica del Museo de Arte Contemporáneo en fase de construcción. En primer plano puede observarse el edificio del Comité Central del PCY.

**Figura 25:** Varios emplazamientos posibles del Museo de la Revolución: año 1961–bloque 15; año 1964–bloque 20, año 1977–bloque 13; año 1978–bloque 13. Escala 1:2500.

El concurso para la Galería Moderna, en 1959, es el primer concurso arquitectónico que se convoca para esta zona y de hecho, este edificio, es el único museo que se llega a construir en ella. Entre la documentación referente al tema, archivada en el museo, se encuentra un documento que declara: «Con la presente le informamos que el grupo de trabajo a cargo de la elaboración del Plan Urbanístico General de Nuevo Belgrado, ha elegido el lugar para que la Galería Moderna se ubique dentro de la zona de los museos y éste se halla en el cuadrado 4c, mientras lo que es el edificio en sí aparece marcado con el número 4, como puede verse en el plano adjunto de escala 1:2500, que entregamos en el Anexo de este documento».<sup>35</sup> El edificio del museo se construye precisamente en dicho lugar, al lado Este del conjunto, en posición Sureste en referencia a la ubicación elegida para el Museo de la Revolución y siguiendo el criterio de situar la fachada principal orientada hacia una futura gran explanada, que se extiende entre los mencionados museos. De este modo, su orientación, su entrada y su organización interior están determinadas precisamente por una solución urbana más amplia. Considerando que los planes sobre dicho conjunto cultural no se llegan a realizar y que de hecho la Galería Moderna es el único edificio construido en la zona, su orientación, tal y como podemos verla hoy, no parece que sea la adecuada. (Fig. 24)

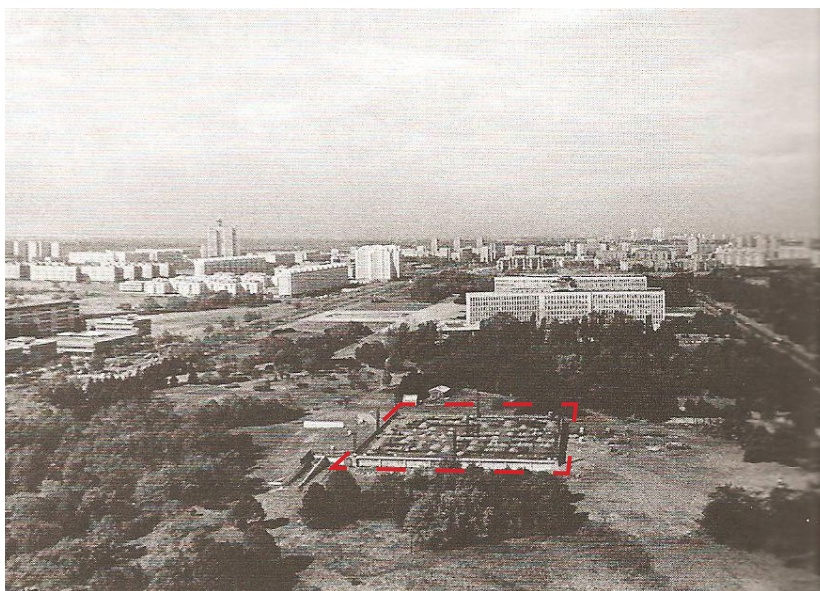
El siguiente concurso arquitectónico que se convoca es para el Museo de la Revolución. Este edificio, precisamente a causa de su ubicación junto a la confluencia del Sava y el Danubio, es el punto central de todo el complejo. Sin embargo el Museo no se construye en este enclave pese a la importancia del lugar en sí mismo. La ubicación del Museo de La Revolución cambia varias veces en los años siguientes. (Fig. 25) En 1977



35 Archivo del Museo de Arte Contemporáneo: «Dokument o određivanju lokacije za Modernu Galeriju», sp.

se intenta repetidamente concretar de hecho la realización del proyecto y para ella se emprenden diversos estudios, estudios cuya finalidad es encontrar el emplazamiento óptimo y potenciar las condiciones urbanísticas y técnicas que la posibiliten. Partiendo de los informes que se hacen «a posteriori» sobre el tema, podemos deducir las razones que influyen en los cambios de emplazamiento. El documento explica que tras finalizar el concurso «la obra premiada fue una gran sorpresa para muchos de los expertos por su volumen (planta de dimensiones de 70 por 70 metros, altura total de 46,10 metros y una altura hasta la cornisa de 18,40 metros). Más tarde, en el Instituto de Urbanismo de Belgrado, se realizan varios estudios específicos de macro-paisaje buscando adaptar el edificio en un ambiente ribereño hasta que finalmente el lugar reservado para el museo se desplaza argumentando las siguientes razones: el edificio, por sus dimensiones y su dura geometría, resalta con demasiada agresividad en un paisaje de los más nobles junto a la confluencia de dos grandes ríos; además debido a su altura, este edificio degrada al ya construido Museo del Arte Contemporáneo, que todavía sigue siendo una de las obras maestras de la arquitectura europea moderna»,<sup>36</sup> y luego continúa: «En 1964 se crean las condiciones urbanísticas y técnicas para la ubicación del Museo de la Revolución en la posición central del bloque 20. Para ello se excluye la edificación de cualquier otro tipo de construcción en dos terceras partes de su espacio. El edificio así emplazado resaltará con fuerza haciéndose más evidente su carácter monumental, al disponer, en el exterior, de un gran espacio para exposiciones al aire libre y al no tener casi conexión con otros edificios que le rodeen».<sup>37</sup> A pesar de esta decisión, como consecuencia de la escasez de presupuesto, la realización del museo se retrasa constantemente con repetidos intentos de encontrarle un nuevo emplazamiento. Finalmente, en 1978, comienza la construcción del Museo —que ha sido nuevamente reubicado en el bloque 13 de Nuevo Belgrado— aunque de hecho tampoco se llega en este intento a concluir lo proyectado y los trabajos se detienen dos años después del comienzo de la obra, habiéndose construido tan sólo el sótano. (Fig. 26)

Los demás edificios que se pretende construir para este conjunto de museos, y que también forman parte del Plan de Regulación, terminan



**Figura 26:** Cimientos del Museo de la Revolución; ubicado en el bloque 13; 1980. Al fondo el edificio del Gobierno de la RFPY.

36 Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/ F21 (1979): «Elaborat o iznalaženju optimalne lokacije za izgradnju Muzeja Revolucije», pág. 3.

37 Ibídem.



**Figura 27:** Fotografía aérea del estado actual del terreno escogido para edificar el conjunto museístico. En ella puede comprobarse como el Museo de Arte Contemporáneo es el único construido y como la construcción del Museo de la Revolución está parada, habiendo sido además desplazado del terreno elegido en un principio.

**Figura 28:** Museo de Arte Contemporáneo. Al Fondo el edificio del Comité Central del PCY.

**Figura 29:** Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, aspecto de la construcción interrumpida.



siendo únicamente propuestas urbanísticas, es decir ni siquiera llegan a convocarse los concursos para optar a su realización.

La cronología del desarrollo urbanístico de Belgrado nos descubre la complejidad de los procesos comenzados ya en 1945, complejidad que en cierto modo se prolonga hasta hoy en día. Como podemos ver y como explica Bratislav Stojanović: «El problema principal para proyectar Nuevo Belgrado es la ausencia de una base teórica que también haya sido discutida y aceptada por la comunidad social, es decir por aquellos que son sus representantes».<sup>38</sup> Con el paso de los años la ciudad nueva cambia sus funciones elementales conforme las circunstancias sociales dominantes. La documentación consultada nos ofrece la posibilidad de que, en este proceso constante, notemos las importantes modificaciones que experimenta el proyecto. Al principio, el territorio de Nuevo Belgrado se destina a ser centro cívico para las instituciones estatales: esto es un conjunto donde se agrupen los diferentes ministerios, incluidos el edificio del Comité Central del PCY y del Gobierno. Después el concepto matriz de crear un centro administrativo se transforma en el de crear un centro que no sólo sea administrativo, sino también cultural y comercial. Sin embargo esta idea tampoco llega a realizarse ya que, como hemos mencionado, la ciudad experimenta un gran crecimiento demográfico. Así que son las nuevas circunstancias, aquellas que surgen de la necesidad de construir edificios residenciales, la base del programa para el desarrollo de Nuevo Belgrado. Como consecuencia de ello dicho programa se transforma una vez más con la intención principal de la construcción de apartamentos. Por eso, se hace inevitable poner el acento en los edificios residenciales.

El hecho es, que al ritmo con que cambia el concepto pensado en un principio sobre la finalidad de esta nueva ciudad, cambian los planes urbanísticos que se presentan. Lo que como es lógico, tiene un impacto en las propuestas arquitectónicas específicas que están planificadas. (Fig. 27-29)

A pesar de los problemas que acompañan la construcción de Nuevo Belgrado, no hay que infravalorar la importancia que tiene la campaña



38 Stojanović: «Istorija Novog Beograda», pág. 214.



urbanística realizada en las décadas de la posguerra. El mejor modo de entenderlo es la explicación que da sobre este asunto el jurado del Premio de Octubre de 1968. El jurado concede el premio no sólo a Nikola Dobrović, primer proyectista de Nuevo Belgrado, sino además a aquellos otros protagonistas que a lo largo de los últimos veinte años han contribuido a crear la imagen urbanística del actual Nuevo Belgrado, anotando la salvedad de que: «[...] el jurado) piensa que es necesario subrayar que este premio no se refiere a los resultados arquitectónicos de Nuevo Belgrado, ya que desde el comienzo del proceso hasta hoy en día éstos resultados no han sabido adecuarse al pensamiento urbanístico, a la gran oportunidad que supone la creación de unos extraordinarios conjuntos urbanísticos, como tampoco a nuestras posibilidades objetivas y potenciales».<sup>39</sup>

### Sarajevo

También la ciudad de Sarajevo, la capital de la república de Bosnia y Herzegovina,<sup>40</sup> experimenta, junto a un rápido desarrollo demográfico<sup>41</sup> y comercial, la proliferación de diversas instituciones de carácter educativo, científico y cultural. De este modo Sarajevo se convierte en un centro administrativo, cultural y económico, lo que necesariamente influye en su desarrollo espacial y urbanístico.

Los primeros años de la posguerra en Sarajevo se caracterizan, pues, tanto por una acelerada reconstrucción y renovación de lo destruido, como también por la planificación de las partes nuevas. El arquitecto Juraj Najdhart, protagonista relevante de esta planificación urbanística de Sarajevo, describe la situación en el área de construcción después de la Guerra: «En la ciudad vieja queda por solucionar la cuestión de la “medina”, deteriorada y llena de cafés. Otras partes de la ciudad, por lo general, se construyen como si fuesen encofrados [...] es decir los edificios existentes se rellenan con otros nuevos. Paralelamente a esta problemática, la de la reconstrucción del viejo Sarajevo, se plantea la cuestión de cómo resolver la construcción de la parte nueva, especialmente el complejo de Marijindvor, que en esta ciudad de perfil longitudinal se halla casi



Figura 30: Ubicación de Marindvor, Plano de la ciudad de Sarajevo; 1957.

39 «Oktobarska nagrada Beograda za najbolja dostignuća u oblasti arhitekture i urbanizma u 1968. godini», pág. 14.

40 BIH (Bosnia y Herzegovina) es una de las seis unidades que goza de iguales derechos dentro de la RFPY.

41 Según el censo de 1948, Sarajevo roza 111 087 habitantes. Hasta el año 1971 la población de la ciudad es de 359 448. Disponible en la página oficial de la ciudad <http://www.sarajevo.ba/cir/stream.php?kat=397>

**Figura 31:** Ubicación de edificios existentes en el Plano de Marindvor: el Museo Nacional, la Escuela Técnica Secundaria, la Iglesia, la Estación del Ferrocarril. Escala 1:1500.

**Figura 32:** Vista panorámica desde Marindvor. Al fondo la Iglesia (vista a).

**Figura 33:** Vista aérea de la Estación Ferrocarril (vista b).

**Figura 34:** El Museo Nacional (vista c).



en medio de las partes vieja y nueva».42 Y precisamente es la zona de Marindvor (Marijindvor), la de mayor importancia en lo concerniente al tema de los museos planificados en Sarajevo. (Fig. 30)

El plano de la ciudad, que se realiza inmediatamente después de la Guerra, nos presenta la zona de Marindvor43 como un área en su mayor parte vacía, sin apenas construcciones ni uso específico. (Fig. 31) Enumerando los edificios existentes encontramos un conjunto formado por el Museo Nacional –de estilo neo-renacentista–, la Escuela Técnica Secundaria, la Fábrica de Tabaco pendiente de demolición, la iglesia, algunos edificios residenciales y la Estación de ferrocarriles –de estilo realismo socialista–. Así, que como podemos apreciar, la zona se distingue por tener un carácter marcadamente heterogéneo. (Fig. 32-34) El resto lo ocupan edificios efímeros o espacio sin construir. A finales de 1954 se convoca un concurso urbanístico precisamente para este barrio;44 en el mismo se reservan alrededor de 25 hectáreas, asegurando así un emplazamiento apropiado para la construcción del nuevo centro administrativo, político, social y cultural de la ciudad y de la República.

Los resultados del concurso se publican en Abril de 1955, ganando el primer premio el arquitecto Juraj Neidhart y su asociado Džemal Čelić. Najdhart describe su arquitectura como «la de los cubos y de las cúpulas».45 Entre los principios básicos que fundamentan la elaboración del plan menciona: una ciudad-jardín, el derecho a una vista bella y que esté construida a la medida del hombre.46 Además del Parlamento Nacional, cuya solución arquitectónica se regula por concurso, en la zona de Marindvor se prevé también construir el edificio de la Ópera, salas de concierto y de cine, la biblioteca, un hotel, la escuela primaria, rascacielos destinados a las compañías comerciales y la Galería de Arte. (Fig. 35) Todos estos edificios, según la propuesta premiada, formarán un conjunto de edificios ubicados en un área verde. Dicho enfoque, según el autor, ofrece posibilidades para practicar «cierto trueque de los edificios, debido a su libertad no altera el concepto urbanístico ya que todos los edificios se hallan en una franja verde, como cristales libres».47 La solución elegida incluye en su propuesta una significativa diagonal que visualmente atraviesa



42 Juraj Najdhart: «Grad-čilim», pág. 13.

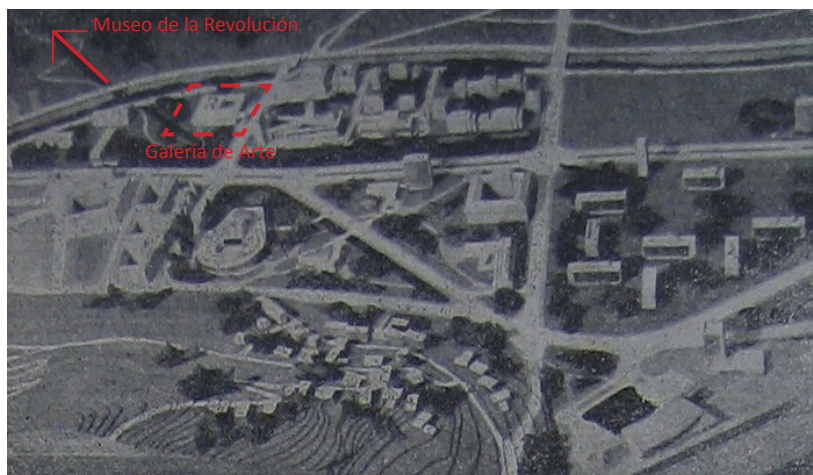
43 El área de Marindvor –en tiempo de la convocatoria del concurso–, es una zona mucho más estrecha que la que es hoy en día.

44 El concurso se convoca para la realización del plan urbanístico de Marindvor, junto con una propuesta arquitectónica para la construcción del Parlamento Nacional.

45 Najdhart: «Grad-čilim», pág. 3.

46 Dušan Grabrijan, Neidhardt Juraj: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*, pág. 415.

47 Najdhart: «Grad-čilim», pág. 13.



**Figura 35:** Maqueta ganadora del primer premio en el concurso convocado para el Plan Urbanístico de Marindvor; Juraj Najdhar; 1954. Se resaltan los museos previstos: la Galería de Arte y el Museo de la Revolución.

**Figura 36:** Plaza de eventos y manifestaciones. Vista panorámica de la maqueta.

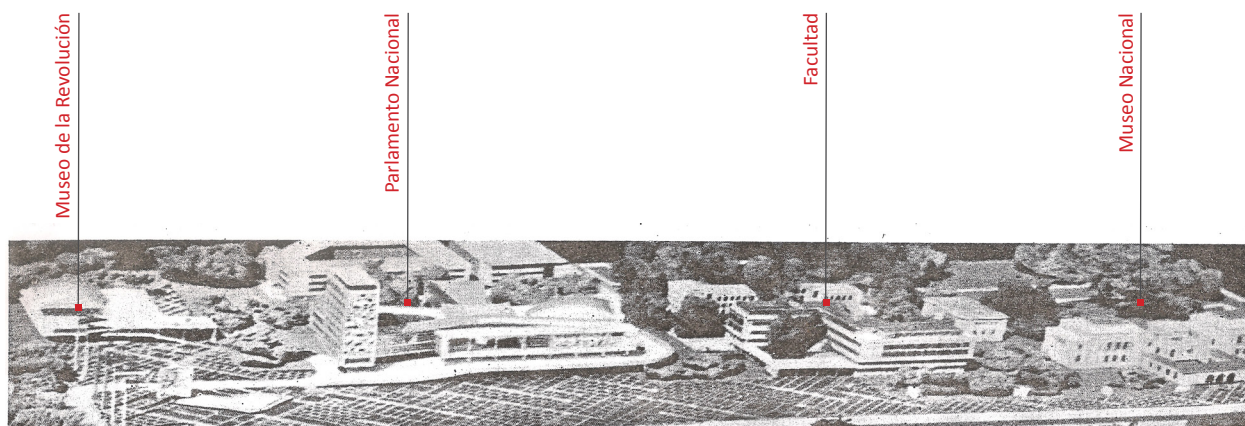
35

36

zona y que dibuja un eje desde la estación de ferrocarriles existente. Dicha diagonal está diseñada como una carretera, aunque la propuesta también deja abierta la posibilidad de cerrarla por completo al tráfico.

Precisamente es la libertad para ubicar los edificios, según este planteamiento, la que da lugar a que se materialicen diferentes versiones de la solución de Marindvor; versiones que son respuesta a las inversiones y a las nuevas demandas urbanísticas. Entre 1954 y 1970 se diseñan nuevas variantes con soluciones que implican cambios y que influyen significativamente en la planificación de los museos.

Dentro de estas soluciones vamos a tratar ahora la que hace referencia a la Galería de Arte, propuesta en el programa del concurso. En la propuesta presentada en el concurso la galería se ubica de modo que, junto con el Parlamento Nacional y con el futuro edificio del Comité Popular de la ciudad de Sarajevo, configura una pequeña plaza con obelisco.<sup>48</sup> En el texto de 1955 Najdhar explica esta decisión: «Sería conveniente ubicar un volumen, a modo de tampón, entre el Parlamento Nacional y el Museo (el existente Museo Nacional) para que sirva de conexión entre el museo y el parlamento, aunque cuidando que su tamaño no ponga en peligro las proporciones de los edificios ya existentes. Por eso la construcción de la biblioteca se ha resuelto con formas sencillas. Quizás, tomando en cuenta el lugar de emplazamiento, sería mejor colocar en éste una galería, pero



48 Juraj Najdhar: «Urbanističko rješenje Marijin Dvora i Narodne skupštine», pág. 3.





37  
38 | 39

**Figura 37:** Plan Urbanístico de Marindvor; Juraj Najdhart; 1956. Se indican los museos previstos: el Museo de la Revolución, la Galería de Arte y el Museo de la Técnica.

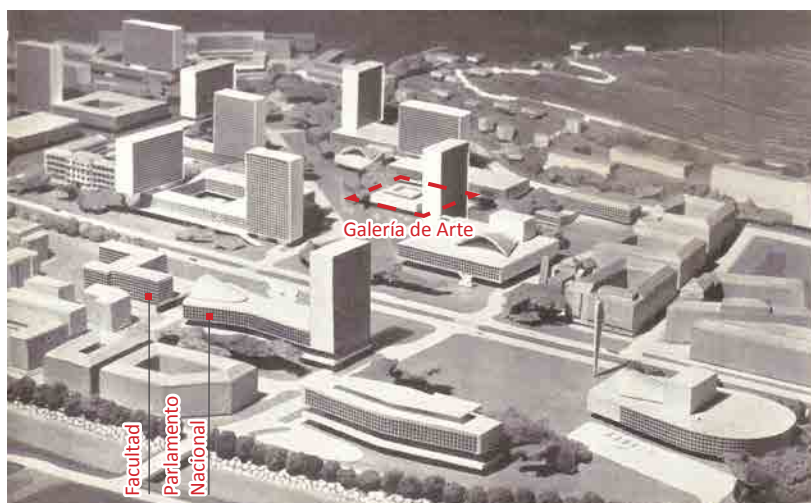
**Figura 38:** Plan Urbanístico de Marindvor; Juraj Najdhart; 1960. Se indican el Museo de la Revolución en fase de construcción y la futura Galería de Arte.

**Figura 39:** Maqueta del Plan Urbanístico de Marindvor; Juraj Najdhart; 1960.

una galería moderna exige un volumen central y bajo, no longitudinal y alto. La misma galería está situada en el solar donde está la Fábrica de Tabaco, de manera que, sacrificando en el proceso algunas barracas, pueda construirse antes de la demolición de la fábrica».<sup>49</sup>

Durante 1956 se realizan nuevas adaptaciones a las soluciones del programa propuesto para Marindvor, ampliando el espacio reservado para éste al comienzo del proceso. Dicha circunstancia abre la oportunidad para trasladar de sitio a la Galería de Arte y colocar al Museo de la Revolución en su lugar. (Fig. 36) Al conjunto se le añaden nuevos edificios, entre ellos el Museo de la Técnica, que junto con la Galería de Arte y la Biblioteca se ubican también en el espacio ampliado de Marindvor. (Fig. 37) En el plan de 1960 esta solución sufre nuevos cambios, y la Galería de Arte cambia otra vez de emplazamiento. Ahora, como pequeño edificio independiente, se sitúa dentro del espacio del parque inmersa en una frondosa zona verde, en «un meandro» de la Avenida de Boris Kidrič. (Fig. 38-39)

Durante 1963, firmado por Zdravko Kovačević como su principal proyectista, se aprueba el Plan Urbanístico General para la ciudad de Sarajevo. El nuevo plan incluye, en términos generales, las propuestas hechas por Najdhart para Marindvor y propone dos nuevos museos para esta zona.<sup>50</sup> Así, el Museo de Ciencias Naturales y el Museo Geológico



<sup>49</sup> Najdhart: «Grad-čilim», pág. 13.

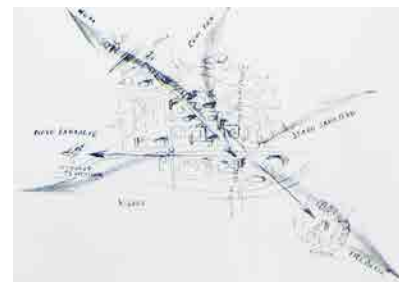
<sup>50</sup> Jelica Karlić-Kapetanović: *Juraj Najdhart: život i djelo*, pág. 181.



se añaden a los museos ya existentes (Museo Nacional, Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, finalizado éste en 1963) y a los demás edificios planificados (la Galería de Arte y el Museo de la Técnica).

Junto a la Galería de Arte, hay otro museo, el Museo de la Revolución, que destaca en la propuesta original presentada al concurso. Najdhart sitúa el Museo de la Revolución, como el punto focal de la carretera diagonal, fuera de los límites de Marindvor al otro lado del río Miljacka. (Fig. 35) Con tal finalidad y también con la de que sirva de prolongación visual de dicha diagonal, Najdhart propone —en la ribera izquierda del río Miljacka, junto con el edificio del Museo de la Revolución— la construcción de una gran estatua memorial de la lucha popular por la libertad. Con este planteamiento aleja al Museo de la zona central y lo sitúa a cierta distancia, convirtiéndolo en punto de referencia urbana. Argumenta esta decisión con las siguientes palabras: «Desde la perspectiva del hombre, el ojo humano tiende a extender la mirada hacia todos los lados al igual que los rayos de luz que surgen de un mismo foco. Detener las miradas, dirigidas hacia el eje de la avenida, en Marindvor sería incorrecto [...] ya que el impulso natural es prolongarlas hacia adelante debido a que la distancia es demasiado corta y las vistas desde la ciudad a unos enclaves tan atractivos perderían valor [...] y estos son también lugares que tienen interés en si mismos. Por estas y por otras razones proponemos que el monumento a La Lucha Popular, junto con El Museo de la Revolución, se ubiquen en la prolongación visual de la avenida en la orilla izquierda del Miljacka; especialmente porque así se prolongará la avenida en dirección a un punto de importancia».<sup>51</sup> (Fig. 40) Esta idea principal no se realiza y en las siguientes propuestas para Marindvor se sustituye la ya mencionada Galería de Arte por el Museo de La Revolución, que finalmente tampoco se construye en este lugar. (Fig. 37-38)

Por fin, y debido a la urgencia que causa la convocatoria del concurso, se elige el terreno para el futuro Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina. (Fig. 41) A pesar de que los motivos y razones concretas para esta decisión siguen siendo desconocidos, en un



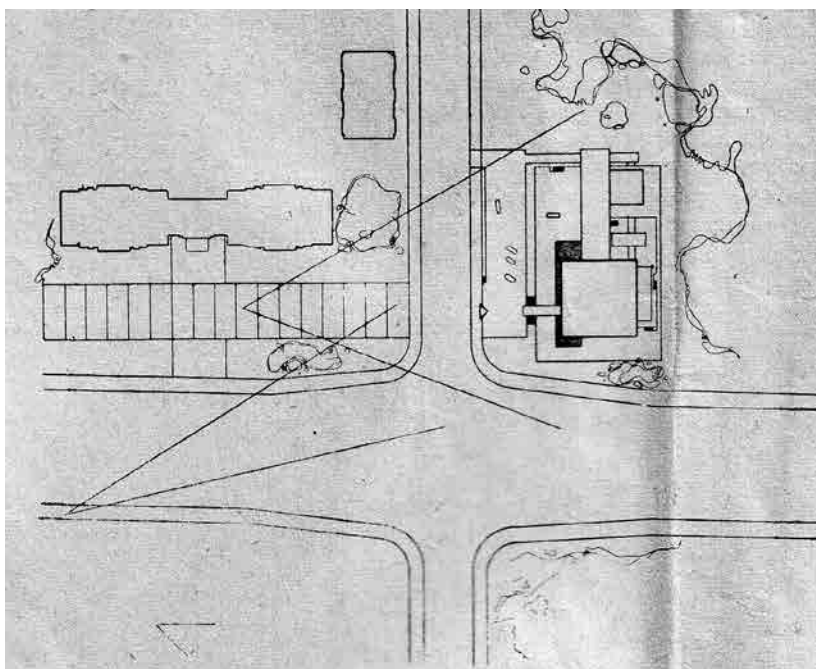
40  
41  
42  
43

**Figura 40:** Esbozo de Juraj Najdhart. Se subraya la idea de no detener las miradas si no dirigir las hacia adelante en dirección a los puntos de importancia.

**Figura 41:** Plano de situación; Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 42:** Vista panorámica del terreno escogido para la construcción del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 43:** Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.



51 Dušan Grabrijan; Neidhardt Juraj: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*=*Architecture of Bosnia and the way modernity*, pág. 415.

documento de 1956 se puede constatar que ya se ha escogido el sitio. La decisión es que el museo se construya en el límite mismo del área de Marindvor, en el lote de terreno que se halla en el cruce de dos carreteras de importancia para la ciudad. (Fig. 42) Es ahí, en este emplazamiento, en el que se construye el museo en los años siguientes. (Fig. 43)

La serie de transformaciones, formales y de programa, que sufre el espacio de Marindvor son la causa de que continúe, hoy en día, sin formato definido y sin un concepto claro urbanístico y arquitectónico. Jelica Karlič–Kapetanović—igual que Bratislav Jovanović lo hace en el caso de Belgrado—explica esta situación: «En el Servicio de Urbanismo de la Ciudad, es decir el Consejo cuyos miembros son elegidos de entre los urbanistas más cualificados de Sarajevo, imperaban diferentes conceptos sobre el desarrollo de la ciudad, como también sobre el estilo de construcción a seguir. Esto se reflejaba a través de los continuos cambios de planificación pensados para una misma zona, y dentro de esta situación inestable, el exceso de experimentos realizados en el conjunto de Marindvor son un ejemplo destacado. Las soluciones aceptadas servían para convocar nuevos concursos a través de nuevos programas. Todo esto se refleja hoy en día en la heterogeneidad de la fisonomía de Marindvor».<sup>52</sup>

En este ambiente no es de extrañar que no se hayan realizado gran parte de los museos planificados. Con la excepción del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, los demás museos han terminado siendo sólo una parte de las propuestas presentadas en programas urbanísticos.

### Novi Sad

Los cambios políticos y sociales ocurridos en el territorio de Yugoslavia se reflejan también en Novi Sad, que después de la Segunda Guerra Mundial, se convierte en la capital de la Provincia Autónoma de Voivodina.<sup>53</sup> En este período, dicha ciudad, vive su desarrollo más intenso económico–social y su mayor expansión demográfica y territorial.<sup>54</sup> Una descripción que data de 1946 nos muestra Novi Sad como «una ciudad de calles estrechas, con profusión de curvas, de callejones sin salida, sin carreteras amplias, con fábricas por todos lados y con trenes que cortan y bloquean los mejores espacios de la ciudad; ciudad que está ubicada junto al río, pero que parece huir de éste».<sup>55</sup> De hecho, ya antes de la Guerra, se intenta cambiar esta situación varias veces.<sup>56</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial, Novi Sad, trata de convertirse en un importante centro administrativo y cultural. Con este fin se definen las directrices del futuro desarrollo espacial de la ciudad en el Primer Plan

52 Karlič–Kapetanović: *Juraj Najdhart: život i djelo*, pág. 181.

53 De acuerdo con la concepción federal de Yugoslavia, Voivodina es una provincia autónoma dentro de la República Popular de Serbia.

54 Acabada la guerra en 1945, la población del núcleo urbano cuenta con 40 000 habitantes, lo que supone casi la mitad de la población de antes de la guerra. En 1949 consta su crecimiento demográfico hasta los 78 000 habitantes. En el programa del futuro plan se estima que en 1996 su población alcanzará los 181 000 habitantes. Para más detalles por favor mirar en Marinković, Dimitrije: «Novi Sad» en *Gradovi i naselja u Srbiji*, Urbanistički zavod Narodne repulike Srbije, Beograd: 1953; y en Popov, Dušan: *Novi Sad: 1944-1964*, Novi Sad: Matica srpska, 1964.

55 Dušan Popov: *Novi Sad: 1944-1964*, pág. 67.

56 En 1937 se convoca el concurso general para planificar la regulación de la ciudad. Sin embargo, el Jurado no concede un primer premio pese a que compiten trece proyectos. Únicamente se concede un segundo premio a la obra del arquitecto Branko Maksimović. En un concurso posterior, Juraj Najdhart presenta una nueva propuesta para la regulación de la ciudad. Sobre este tema ver más en Popović: «Urbanistička hronika: Konkurs za regulacioni plan Novog Sada», *Beogradske opštinske novine*, núm. 7-8 (1937), págs. 490-493.



**Figura 44:** Primer Plan Urbanístico General; Dimitrije Marinković; 1950. Están indicadas las posiciones de la Plaza de la calle Tzar Lazar (Plaza de las Brigadas Proletarias) y de la Avenida del Mariscal Tito.

**Figura 45:** Plaza de las Brigadas Proletarias, 1947.

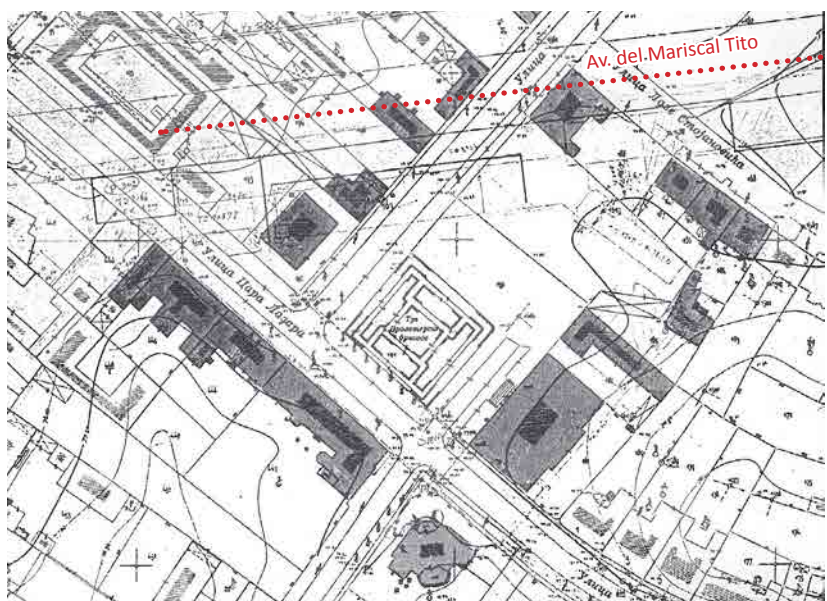
**Figura 46:** Vista de la Plaza de las Brigadas Proletarias, 1933.

44  
45 | 46

Urbanístico General, firmado por el arquitecto Dimitrije Marinković en 1950. (Fig. 44) Conviene recalcar que la elaboración del plano, hecha en el Instituto de Urbanismo de la RP de Serbia,<sup>57</sup> se prolonga durante cuatro años.

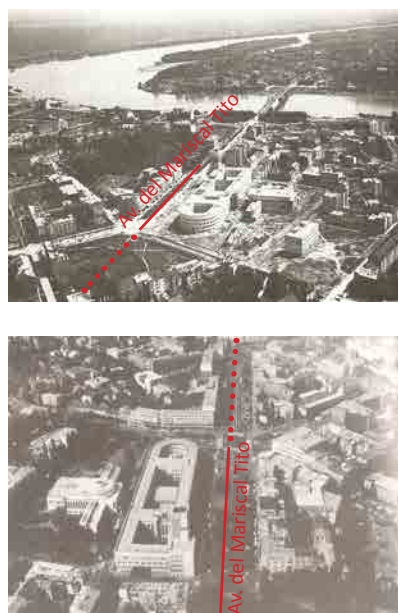
En este plano la ciudad apenas se amplía debido a que los espacios adjudicados a las nuevas construcciones son espacios vacíos, solares que están ubicados dentro de los límites de los barrios ya existentes. Salvo en las partes donde los edificios existentes no lo impiden, el plan plantea los edificios independientes. La característica principal del plan es que altera significativamente la estructura de la ciudad, debido a la construcción de nuevas vías.

En el centro, la Plaza Nueva con los edificios públicos, la Ópera y los hoteles, se sitúa en la parte vieja de la ciudad, extendiéndose en dirección a la avenida que liga la estación del ferrocarril y el estadio. En la Plaza de la calle Tzar Lazar se planifica otro centro, más pequeño pero de interés para este estudio, en el que se proyecta construir principalmente edificios



<sup>57</sup> Instituto de Urbanismo de Novi Sad se establece apenas en el año 1960.





de tipo cultural. Antes de la elaboración del Plan Urbanístico General de 1950, el estilo de esa zona de la ciudad lo caracterizaba bien la Plaza de las Brigadas Proletarias,<sup>58</sup> espacio con abundancia de zonas verdes y limitado parcialmente por algunos edificios, destacando entre ellos el de la Bolsa de Comercio y el de la Sociedad Cultural Alemana *Habag*. (Fig. 45-46) Pues bien, en este espacio se preveé ahora la construcción de un teatro y un museo, además de la readaptación en galerías del mencionado edificio de la Bolsa y de uno de los edificios situado en una de sus esquinas. (Fig. 47) Se pretende que con dichas intervenciones, al quedar bordeado de edificios dedicados a la cultura, el espacio adquiera entidad como importante conjunto cultural.

Pese a que en términos generales el plan urbanístico responde a problemas que están vigentes, en los años que siguen, se cambian muchas decisiones. En años posteriores se modifica el PUG de 1950 mediante seis decisiones<sup>59</sup> que incorporan cambios y anexos. Una de las modificaciones del proyecto urbanístico original influye directamente en esta zona. El cambio implica la prolongación de la Av. del Mariscal Tito, avenida que corta la plaza en la que se prevé agrupar los edificios culturales, transformándola en un espacio triangular. (Fig. 48-49) La decisión de este cambio es uno de los principales obstáculos para que se pueda llevar a cabo el proyecto original de construcción de un centro cultural en el lugar. Otro obstáculo lo representa la construcción de los edificios de oficinas que en la actualidad cortan la comunicación de los espacios museísticos con la avenida y ofrecen a la plaza las fachadas posteriores. (Fig. 50)

Desde el objetivo cultural, el levantamiento de tres edificios museísticos —la construcción de la Galería Pavle Beljanski (1961), la adaptación del edificio de la Bolsa a las necesidades de la Galería de Matica Srpska (1958) y la adaptación de un edificio ubicado en la plaza a la Galería de Rajko Mamuzić— no es suficientes. (Fig. 51) Siniša Vuković resume la situación, en un texto escrito en 1962, recién construida la Galería Pavle Beljanski. En el mismo tacha al lugar elegido para ubicar la Galería como inadecuado: «La primera pregunta que se nos ocurre es la siguiente: ¿Es el lugar adecuado para construir una Galería de este tipo? ¿No es posible que —tomando en cuenta de que se trata de una ciudad en progresión

**Figura 47:** Emplazamiento de los edificios ya existentes: el edificio de la Bolsa de Comercio elegido para albergar —tras su rehabilitación y adaptación— la Galería de Matica Srpska, el edificio destinado a transformarse en la Galería de Rajko Mamuzić y los edificios destinados a Teatro y Museo. Escala 1:750.

**Figura 48:** Vista panorámica de la Av. del Mariscal Tito anterior a su prolongación.

**Figura 49:** Vista panorámica de la Av. del Mariscal Tito una vez prolongada.

58 Hoy en día este espacio se conoce como la Plaza Galería.

59 Popov: *Novi Sad: 1944-1964*, pág. 67.



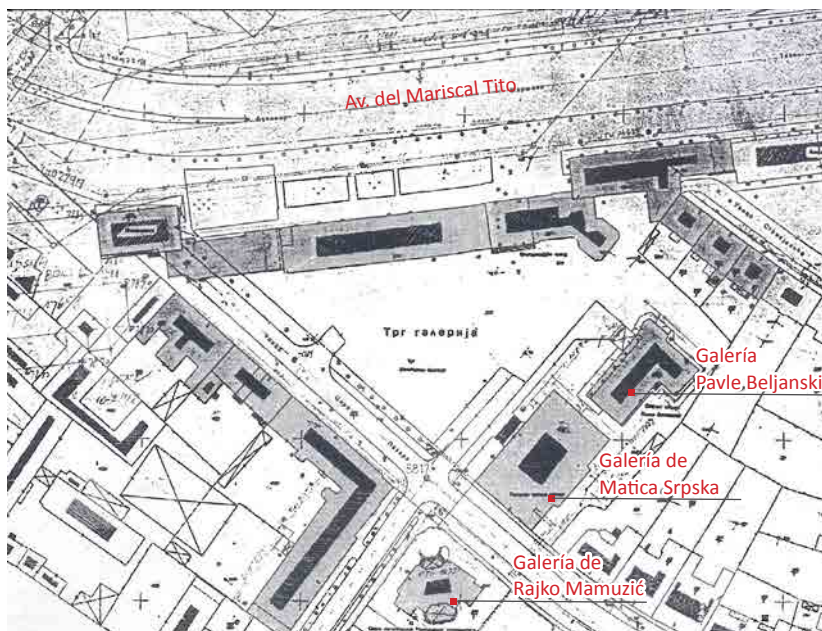


Figura 50: Plaza-Galería – antes Plaza de las Brigadas Proletarias; 1999.

Figura 51: Axonometría actual de la Plaza-Galería.

Figura 52: Vista de la Plaza-Galería; 2010.

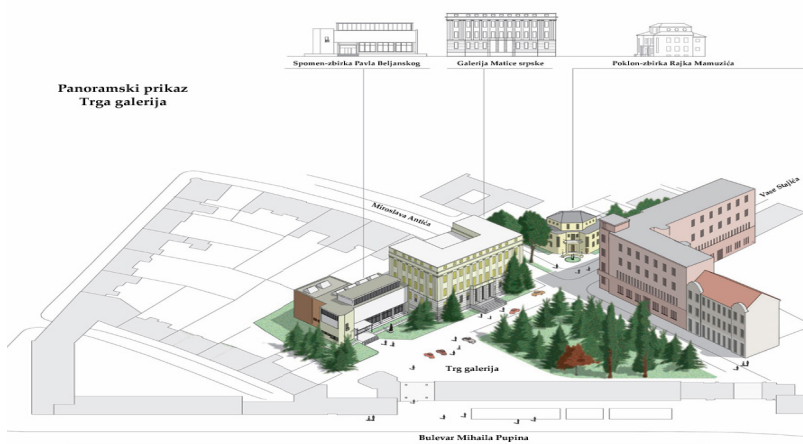
Figura 53: Vista de la Plaza-Galería; 2010.

Figura 54: Vista de la Plaza-Galería; 2010.

50	
	52
	53
51	54

y un centro cultural de importancia como Novi Sad– se destinase para ésta Galería, ya ahora y no después, un emplazamiento más digno, un lugar que sea más representativo y más funcional?». <sup>60</sup> Sin duda, la Plaza de la Galería hoy es un espacio sin articular, un espacio escondido detrás de la prolongación de la Av. del Mariscal Tito, un espacio que no logra transformarse en un conjunto cultural de referencia para la ciudad y que se limita a ser un punto débil en el mapa urbano. (Fig. 52-54) No obstante, no hay que desestimar el hecho de que, precisamente es esta zona la que sufre constantes intentos de ser transformada en una plaza que quede rodeada de importantes museos y edificios culturales. <sup>61</sup>

Una vez más podemos afirmar, que espacios muy valiosos, pero desaprovechados y con potencialidad para transformarse en un centro urbano de museos, se reducen a ser conjuntos incompletos e indefinidos. Como consecuencia de no lograrse la culminación del proyecto completo las ideas originales diluyen su concepto esencial, mientras que en las partes que se llevan a cabo, se tiene la impresión de que los edificios se sitúan descuidadamente.



60 Siniša Vuković: «Galerija spomen zbirke Pavla Beljanskog u Novom Sadu», pág. 11.

61 Para este espacio urbanístico se realizan gran número de estudios y análisis. El último es el concurso de 1997 para una galería que ocupe la mencionada plaza triangular. Para más detalles por favor mirar en Maglič-Lozić, Nevenka: «Trg galerija», *DaNS*, núm. 25 (1999), págs. 20-21.

Las ciudades yugoslavas pertenecen a esa serie de ciudades que, en las décadas de la posguerra, tratan de implementar las tendencias urbanísticas modernas en el mundo, de acuerdo a los cánones del funcionalismo y a los conceptos expuestos en *La Carta de Atenas*. A continuación, sin entrar a valorar las críticas de los expertos en los principios del urbanismo funcional, pasamos a centrarnos en el análisis del problema dentro de los límites que hemos expuesto. A saber, las tres ciudades que durante el periodo de la posguerra tienen la posibilidad de realizar importantes campañas urbanísticas, experimentan experiencias similares.

Tomando en cuenta la cronología del pensamiento y de las propuestas presentadas podemos encontrar una serie de significativas transformaciones urbanísticas, así como de especulaciones y disgresiones, de iniciativas planificadas sin control, de continuos cambios en las soluciones elegidas y de improvisaciones adaptadas conforme lo exigen las nuevas condicionantes surgidas durante esos años. En este ambiente tan cambiante de planes y estrategias, no nos sorprende la inconsecuencia en la planificación de los museos. Dentro de las revisiones constantes de los planes urbanísticos examinados cambia no sólo el número de museos, sino además el lugar previsto para su construcción. Se construyen sólo cuatro museos, un número irrelevante de la significativa cantidad de museos que está prevista en la documentación. Y es precisamente esa disonancia entre los museos planificados y los construidos, la que nos muestra que los planes realizados no logran crear la base necesaria para un verdadero desarrollo urbanístico. Como los autores confirman, ellos mismos no podían enfrentarse a la grandeza de las hazañas urbanísticas. Destacamos aquí las palabras de Milorad Pantović, que describe su visita al estudio de Le Corbusier sólo unos años antes de su muerte: «Le he explicado que nosotros hacemos muchos proyectos y construcciones, que en Yugoslavia nos enfrentamos con el problema de la urbanización compulsiva y que sería una cosa excelente que nos visitase».<sup>62</sup> También con ocasión de la muerte de Le Corbusier, en un artículo de prensa, Najdhart lamenta: «Desde que visitó nuestro país en 1910 como turista, nunca más regresó; no planificó, ni discutió con nuestros arquitectos como hacía en otros países, donde fue muy activo [...] En un tiempo en el que nuestras ciudades estaban en una fase de desarrollo casi embrional, la ayuda de Le Corbusier pudo haber significado mucho para nosotros, sin ella nosotros, sus seguidores, no pudimos expresarnos. Ahora ya es tarde. Tendrá que pasar mucho tiempo hasta que sane la herida que la mala planificación a causado en nuestras ciudades».<sup>63</sup>

### **La naturaleza como emplazamiento /El museo en el parque/**

Otra característica importante –referente a la localización de los museos– sobresale en el análisis que hemos hecho de las propuestas para nuevos conjuntos urbanísticos y en el análisis de los museos en los centros históricos de las ciudades. A saber: la tendencia a trasladarlos de un contexto urbano a los espacios abiertos de los parques. Es decir, la necesidad de que el museo sea un edificio independiente ubicado en parques o bien ya existentes o planeados. Ésta es una característica fundamental en la mayoría de los museos proyectados.

62 Milorad Pantović: «Atelje L.C. - Rue de Servas 35», pág. 81.

63 Juraj Najdhart: «Le Corbusier i mi», pág. 5.

La planificación de nuevos conjuntos urbanísticos se realiza siguiendo los principios del urbanismo moderno, aquellos que fundamentan la separación de zonas de acuerdo a su función: zonas residenciales, zonas de trabajo, zonas de circulación y de descanso, ésta última dedicada tanto al cuidado del cuerpo (deporte), como del espíritu (cultura). Dentro de este enfoque general, las superficies de los parques sirven para implantar el concepto de emplazamiento discontinuo de edificios en el espacio. Así que debido a ello los museos, desde su concepción urbanística, están por regla general insertados en los parques y destacan por su interrelación con la naturaleza al aprovecharse de las ventajas que espontáneamente ofrece el paisaje.

Como ejemplo de ello, sirva la elección de la zona próxima a la ribera del río para emplazar los edificios de carácter cultural en los principios que estructuran la planificación de Nuevo Belgrado. (Fig. 55) Como ya dijimos, los concursos para el Museo Militar y la Galería Moderna se convocan sin tener aún definida con claridad la matriz urbana de lo que ha de ser Nuevo Belgrado. Sin embargo, los emplazamientos planificados a la orilla izquierda del río Sava, manifiestan una tendencia a ligar los conceptos de museo y naturaleza. Según se deduce de las palabras del miembro del jurado Kazimir Ostrogović, dicha elección de emplazamiento para el Museo Militar «[...] no causa inquietud alguna entre los arquitectos a causa de su distribución y tamaño. Ya que está asegurada en mayor o menor medida, en el caso de que no sea pretendida intencionadamente, una obligatoria orientación hacia los parques». <sup>64</sup> También se sugiere la importancia de la conexión entre el paisaje y el futuro edificio del museo. El museo, como se explica, está construido entre dos puntos elevados del terreno, por lo que «hay que tener en cuenta que ante nuestros ojos la línea del horizonte se proyectará al mismo nivel o por encima del edificio mismo o de sus partes, con una vista diáfana sobre la superficie de la cubierta [...] esta vista resulta inevitable desde las terrazas de Kalemegdan». <sup>65</sup> La estrategia revela el punto de vista con la que el edificio debe incorporarse al lugar. Así, en el concepto urbanístico del museo, se resalta la conexión visual con la naturaleza y el medio ambiente y no con los edificios de su alrededor. El museo, sumergido en la explanada verde del parque, visible por todos sus lados, debe imaginarse como parte del paisaje.

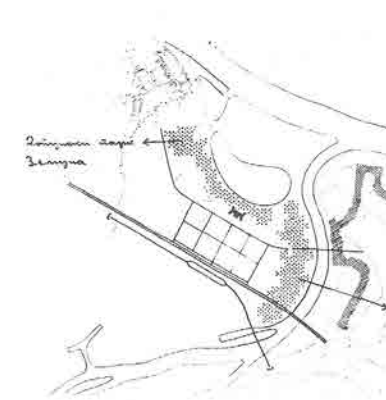
Igualmente y de acuerdo a los principios de funcionalidad para la planificación de la ciudad, el Plan Urbanístico General para Nuevo Belgrado prevé que se construyan los edificios dedicados a la cultura y el

**Figura 55:** Esquema de los parques incorporados a Nueva Belgrado. Plano esquemático de Nueva Belgrado representando los parques adicionales.

**Figura 56:** Vista aérea del Museo de Arte Contemporáneo.

**Figura 57:** El Museo de Arte Contemporáneo.

55
56   57



<sup>64</sup> Kazimir Ostrogović: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», pág. 4.

<sup>65</sup> Ibídem.



**Figura 58:** Las superficies abiertas y verdes substituyen a las estrechas callejuelas de la ciudad vieja.

arte en la orilla del río Sava, en zona verde. Este criterio, como ya hemos explicado, se desarrolla en el Plan de Regulación, según el cual esta zona situada entre la confluencia del Sava y el Danubio contará con una serie de instituciones culturales. La estrategia tiene como propósito la formación en dicho lugar de un centro cultural para la ciudad, centro que sea a su vez la sede de los museos siendo el Museo de La Revolución su motivo central. La insistencia sobre la conexión de dicho museo con el paisaje, semejante a la que ya hemos reflejado en el caso del Museo Militar, es ya obvia desde la documentación misma del concurso. Sus bases sugieren que: «[...] mirando desde Kalemegdan, el edificio del Museo de La Revolución se alzará en un primer plano, en relación marcadamente íntima con las superficies del río Sava y el futuro lago».<sup>66</sup> También, en el programa de construcción se explica que el edificio: «[...] es abierto por todos sus lados, lo que le condiciona a poner un especial cuidado en la elaboración harmoniosa y cuidada de sus fachadas; tomando en cuenta que el edificio se puede ver desde arriba, desde Kalemegdan, además hay que tener un esmero adicional en la elaboración de la superficie de la cubierta y no perder de vista la impresión que visualmente puede crear [...] el terreno que rodea al edificio será el acceso para los visitantes, así que es necesario tener en cuenta dicha circunstancia cuando se defina este espacio abierto. Estas áreas pueden servir además para exposiciones al aire libre [...]».<sup>67</sup> Podemos ver un enfoque semejante en el concurso para la Galería Moderna, situada dentro del mismo conjunto urbanístico. La prioridad por encajar el edificio en el entorno natural también es evidente en la actitud de Ivan Antić, uno de sus autores: «Allí donde existe el fenómeno de la naturaleza, es muy difícil crear el fenómeno del edificio. Creo que el edificio no puede ser superior y dominante. El edificio debe encajar. Ésta ha sido mi posición, que tiene su origen en el Museo de Arte Contemporáneo, que aparece en el subconsciente como un palafito».<sup>68</sup> (Fig. 56-57) Todo lo dicho nos lleva a la conclusión de que el concepto fundamental –además de proyectar aquellos edificios cuyos contenidos formen un centro cultural– es también y con igual importancia, el de crear un entorno natural a su alrededor con el que relacionarlos. Se trata de que el museo se instale en la naturaleza, configurándose como un punto importante del propio escenario natural.

Parecido planteamiento, de acuerdo a los principios de funcionalidad, encontramos en la estrategia seguida en el emplazamiento de los museos proyectados para el nuevo complejo urbanístico de Marindvor en Sarajevo, donde también se prevé que éstos se sitúen como edificios independientes en medio de parques y superficies verdes. Así Najdhart, en su premiada solución urbanística, propone edificios independientes: «[...] sin esquematismo, colocados en una cinta del parque, dando impresión de ser el dibujo de un artista plástico».<sup>69</sup> La importancia que tienen los espacios verdes dentro del dicho complejo, se hace aún más patente en las siguientes explicaciones del autor: «La presencia de las colinas verdes en Sarajevo ya resulta muy extraña en nuestras estrechas calles–corredores, así que ahora se impone inexcusablemente resolver este caso respetando el principio del espacio en que está inmerso».<sup>70</sup> (Fig. 58)

66 Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/F19 (1961): «Urbanističko tehnički uslovi za izgradnju muzej revolucije naroda Jugoslavije na teritoriji opštine Novi Beograd», pág.1.

67 Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/F19 (1961): «Građevinski Program za izgradnju zgrade muzej revolucije», pág. 5.

68 Según indica Ivan Antić en interviú «Tamo gde postoji fenomen prirode teško je napraviti fenomen arhitekture», pág. 8.

69 Juraj Neidhardt: «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», pág. 69.

70 Ibidem.



La interacción entre el museo y el parque también es evidente en las partes históricas de las ciudades. Así, aunque los parques Tašmajdan, Kalemegdan y Topčider en Belgrado, los de Pionir y Danubio en Novi Sad y el de Marjan en Split difieren mucho entre sí—debido a sus características y a las diversas partes de la ciudad que los rodean— sin embargo, es común el esfuerzo hecho por ubicar en todos ellos, o en sus alrededores, los museos más importantes, sustrayéndoles de este modo de la matriz urbana tradicional.

En éste contexto, es de interés analizar la solución premiada en el concurso urbanístico de Tašmajdan,<sup>71</sup> 1948, que incluye un complejo de museos. Construido sólo parcialmente, el complejo de Tašmajdan se extiende, por un lado, desde el Monumento a Vuk hasta el Parlamento de la RFPY y desde la Av. del Ejército Rojo hasta la c. 27 de Marzo, por el otro. La propuesta del arquitecto Nikola Dobrović, ganadora del primer premio, prevé una construcción de edificios distribuidos en el espacio de modo independiente. En ella, el grupo de museos, con una altura de entre 8 y 12 metros, se dibuja como una composición rodeada de zonas verdes. (Fig. 59) La altura relativamente baja, la preponderancia del verde y los espacios libres del entorno son, como explica el autor, una alternativa «al viejo sistema de formar calles»,<sup>72</sup> con la serie de edificios situados en la Avenida independientemente, sin «esfuerzo ni posibilidad de armonizarse entre sí».<sup>73</sup> Y destaca: «La mayor parte del espacio libre queda ocupado por zonas verdes, en una combinación de jardines modernos tanto simétricos como asimétricos».<sup>74</sup> Dicha propuesta nos aclara a continuación que «el verde en la maqueta no se representa tan rico y tan alto, porque la maqueta es pequeña; si representemos fielmente las zonas verdes de los jardines, la maqueta resultaría confusa, ya que la composición misma del conjunto y los edificios proyectados quedarían escondidos a la vista. De ser así, lo único que podríamos ver serían las zonas verdes».<sup>75</sup> De este modo una franja verde corta la Avenida formada como un corredor, quedando el edificio «Madera» —un edificio ya existente—, además de

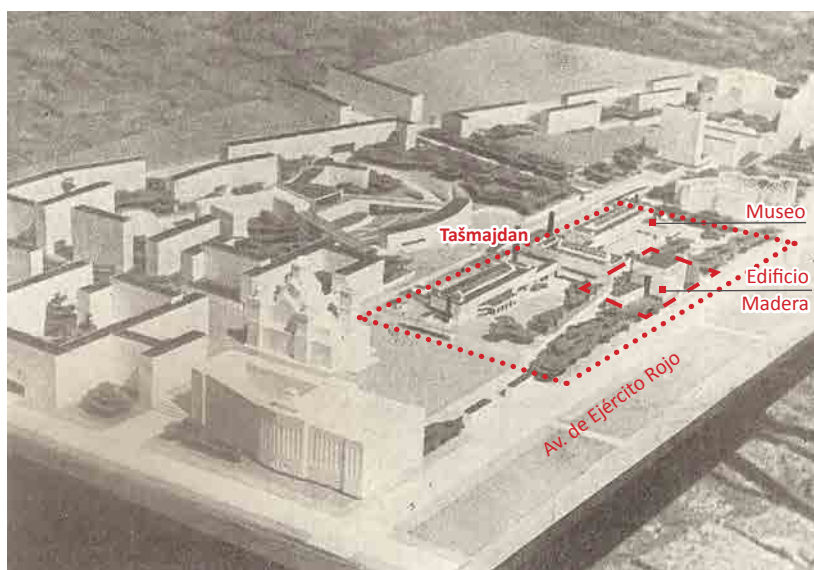


Figura 59: Maqueta del complejo museístico de Tašmajdan. Solución premiada en el concurso urbanístico; Nikola Dobrović; 1948.

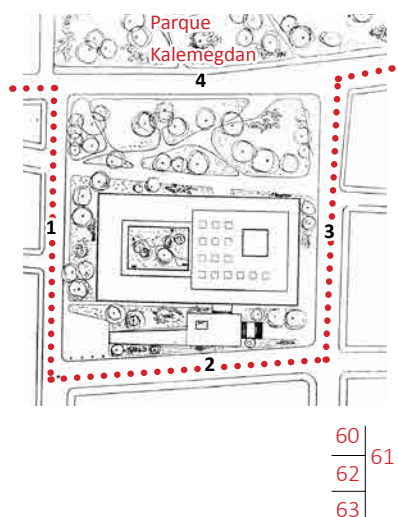
71 Hoy en día Tašmajdan se considera un parque importante extendiéndose sobre un área de 10,8 hectáreas. Aunque las obras de ordenamiento del parque no empiezan hasta 1952 y terminan el año siguiente, la idea de transformar esta zona en un parque ha perdurado a lo largo de la historia de la ciudad.

72 Nikola Dobrović: *Urbanizam kroz vekove. Deo 1*, sp.

73 Ibídem.

74 Ibídem.

75 Ibídem.

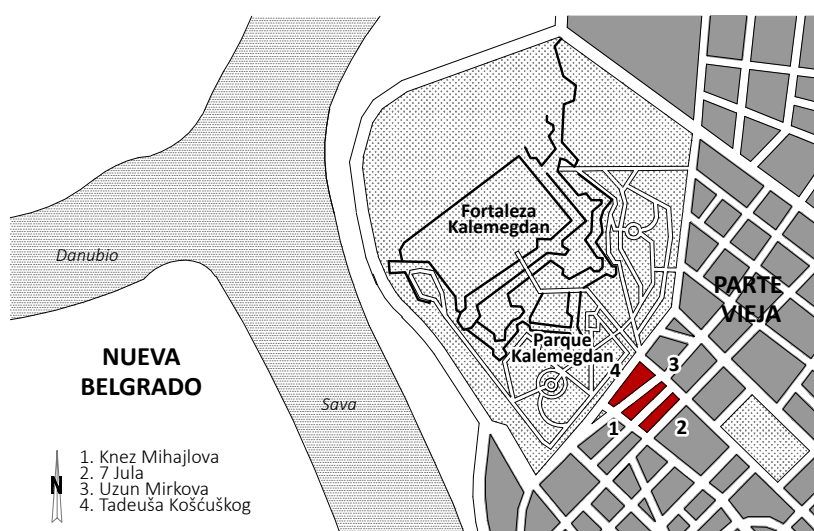


**Figura 60:** Vista panorámica de Kalemegdan antes de la guerra. La línea de puntos indica el futuro emplazamiento del Museo de la Ciudad.

**Figura 61:** Plano de la ciudad indicando el futuro emplazamiento del Museo. Destaca su proximidad al parque Kalemegdan. Escala 1:1500.

**Figura 62:** Vista actual del terreno escogido para la ubicación del Museo de la Ciudad. Los edificios que se encuentran dentro de este solar estaban destinados a demolición.

**Figura 63:** Segundo premio del concurso para el Museo de la Ciudad; Vjenceslav Richter; 1954.



los jardines y parques, como el único contacto con la Avenida. El edificio, una vez restaurado y modernizado, se destina a la administración de museos, pasando de este modo a formar parte integral del conjunto. Esta estrategia suministra al conjunto de museos el aislamiento y la disposición deseadas dentro del espacio natural del parque.

El Museo de la Ciudad de Belgrado sigue igual principio. Se caracteriza por estar pensado para construirse en zona exclusivamente urbana, pero aprovechando que bordea el parque Kalemegdan,<sup>76</sup> se proyecta con la intención de que se adentre en éste. (Fig. 60) La zona reservada para el museo, un espacio de 120 por 120 metros, ocupa tres manzanas entre las calles Knez Mihajlova,<sup>77</sup> 7. Jula, Uzun Mirkova y Tadeuša Košćuškog. (Fig. 61) Dicha zona sufre durante la guerra considerables daños materiales a causa de los bombardeos y cuenta con bastantes solares completamente vacíos, albergando también diversos edificios y casas representativas construidas entre los años ochenta del siglo XIX y los años inmediatamente anteriores al conflicto.<sup>78</sup> (Fig. 62) Haciendo caso omiso de la existencia de dichas construcciones, ya que las bases del concurso prevén su destrucción, se da a los participantes en el concurso total libertad para proyectar sus propuestas «considerando este terreno como libre, pese a los edificios que ahí se encuentran».<sup>79</sup> El estudio de las condiciones del concurso revela, que la presencia del parque es de una importancia fundamental aunque el edificio del museo quede situado fuera del mismo. Las condiciones urbanísticas exigen que el futuro museo sea un edificio, en la medida de lo posible, ubicado en una área abierta inmerso en el verde. Para conseguirlo las tres manzanas deben transformar su estructura en una, es decir dejar de ser parcelas tradicionales para fusionarse en un único espacio, con un edificio en el centro y con explanadas verdes a su alrededor. Todo esto debe encuadrarse dentro de la tendencia moderna

76 El parque Kalemegdan se ubica al pie de la entrada de la Fortaleza de Kalemegdan, situada en una colina justo por encima de la confluencia de los ríos Sava y Danubio. La realización de la idea sobre la construcción del parque comienza en 1870. El Plan de 1921 supone el crecimiento de esta zona verde y su extensión en hectáreas. Para más detalles por favor mirar en Maksimović, Branko: *Idejni razvoj srpskog urbanizma*, Beograd, 1978.

77 La Calle Knez Mihajlova, es la zona peatonal. Se considera que en este lugar ya en los tiempos romanos estaba el núcleo cívico de la ciudad, mientras en la época de la dominación turca lo ocupaban varias casas residenciales con sus fuentes y jardines y también algunas mezquitas.

78 La cantidad y la riqueza arquitectónica de las edificaciones que tienen que destruirse para lograr esta transformación es significativa. Algunos de estos edificios en los años sesenta del siglo XX son incluidos dentro de Patrimonio Cultural por Instituto para la Preservación del Patrimonio Cultural del Belgrado.

79 «Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda. Izveštaj ocenjivačkog suda o pregledu i oceni podnetih radova», pág. 414.

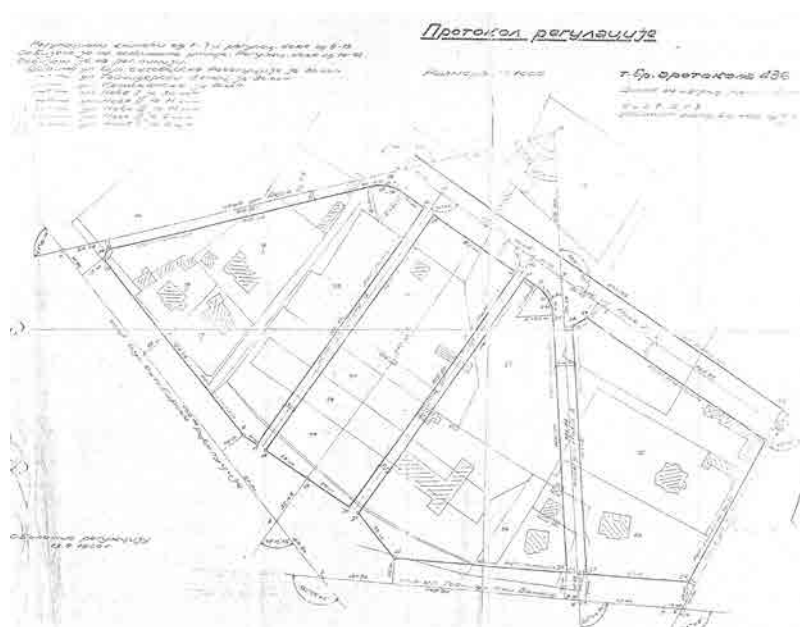


Figura 64: Plan de Regulación 13.9.1960; Museo de los Regalos - Museo 25 de Mayo.

por hacer una transición progresiva, de las tradicionales manzanas urbanas a las áreas verdes del parque Kalemegdan. En efecto, dicha condición pesa con importancia en las decisiones que toma el jurado, según el cual la propuesta ganadora precisamente consigue presentar «un concepto urbanístico que incluye las zonas verdes del parque Kalemegdan».<sup>80</sup> En cuanto a la propuesta que obtiene el segundo premio, el jurado destaca que: «La realización en un terreno libre de un pabellón relativamente bajo, resuelve el problema de transición del ensanche al parque y cumple también con nuestras intenciones urbanísticas».<sup>81</sup> (Fig. 63) Una vez más y de manera similar al caso del complejo de Tašmajdan, vemos que en el planteamiento general existe el propósito intencionado de generar un conjunto museístico, directamente vinculado con las áreas verdes. Ni siquiera se considera hacer referencia a edificios previos o intentar integrar lo nuevo con lo viejo.

El lugar para ubicar el Museo de los Regalos es seleccionado independientemente del plan general y de lo que opinan las comisiones de expertos urbanísticos. Como respuesta a una propuesta hecha por la delegación de la Ciudad de Belgrado, Tito —presidente de Yugoslavia— muestra interés personal por el proyecto y determina su emplazamiento muy cerca de la residencia presidencial. Como él mismo subraya, el lugar tiene «un parque maravilloso, y un día se podría convertir en un parque con museo».<sup>82</sup> Tito rechaza la participación de comisiones de expertos, no sólo para seleccionar el lugar de emplazamiento sino también para estudiar cual debe de ser su planteamiento urbanístico. Así se cuenta que al preguntarle sobre esta cuestión exclama: «Urbanistas — por favor no! Estoy algo enfadado con ellos. Es mejor que lo haga un experto en parques».<sup>83</sup>

El deseo de Josip Broz Tito se cumple sólo en parte. Aunque al comienzo la ubicación del museo está prevista situarla colindante con el solar de la residencia presidencial, el hecho es que finalmente se realiza más cerca de la Avenida de la Revolución de Octubre y del taller del pintor Đorđe

<sup>80</sup> Ibídem, pág. 559.

<sup>81</sup> Ibídem, pág. 565.

<sup>82</sup> Citado por Mihailo P. Lujak en *Promena paradigme arhitektonsko-urbanističkih koncepata na objektima kulture u procesu konstituisanja Jugoslovenskog kulturnog prostora u periodu od 1947. do 1974*, pág. 89.

<sup>83</sup> Ibídem, pág. 213.

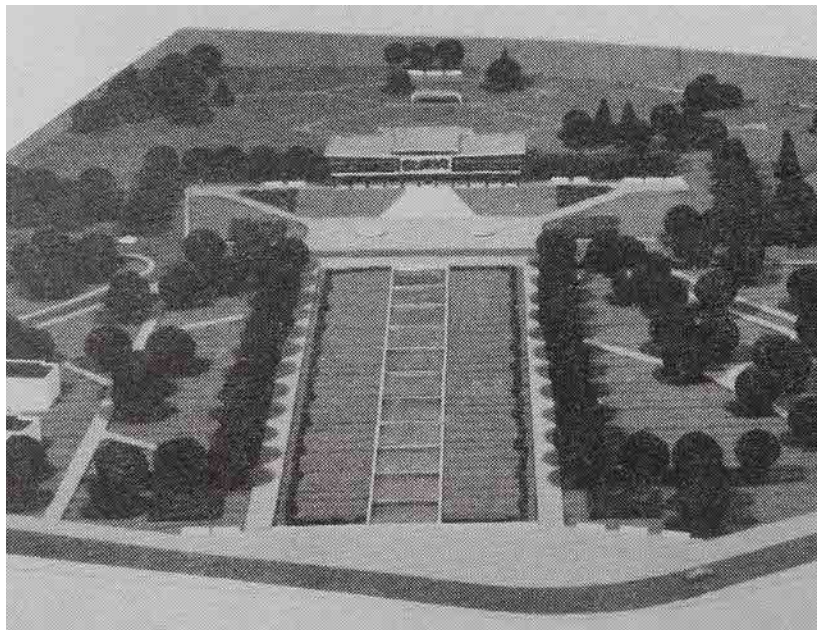


**Figura 65:** Maqueta del Museo de los Regalos - Museo 25 de Mayo, Mihailo Janković; 1961.

**Figura 66:** Vista panorámica desde el Museo 25 de Mayo.

**Figura 67:** Vista panorámica hacia el Museo 25 de Mayo.

	65
66	67

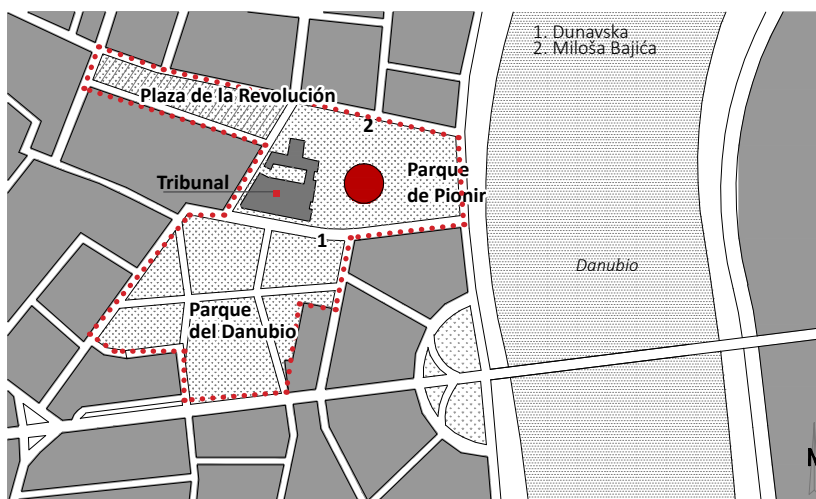


Kun. (Fig. 64-65) El enclave elegido para el Museo de los Regalos, destaca en la parte Norte de la Colina de Topčider, y posibilita las vistas hacia Vračar y Nuevo Belgrado. (Fig. 66) En las bases del proyecto para este museo se remarca precisamente esta intención de integrar mutuamente museo y parque: «El terreno al que va a pertenecer el Museo —es decir, su entorno más cercano, junto con los edificios mencionados— hay que concebirlo en su conjunto como un parque por el que se extiendan calles y aceras, sin olvidar que sobre todo es el edificio del Museo el que debe dominar la vista de —y desde— la Av. de la Revolución de Octubre. En la vista principal hacia el edificio, hay que colocar fuentes y surtidores y hacia la residencia — un parque a modo de protección, delimitado por una alambrada lígera de acero empotrada en un muro bajo de piedra». <sup>84</sup> (Fig. 67)



84 Archivo Histórico Municipal de Belgrado: «Projektni zadatak», págs. 1.-2.





**Figura 68:** Plano de la ciudad indicando el lugar de emplazamiento del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina. La línea de puntos indica la intención de crear un área verde que incluya el Parque de Pionir, la Plaza de la Revolución reconvertida en parque y el solar reservado para la construcción del museo. Escala 1:1000.

**Figura 69:** Vista panorámica de Novi Sad. La línea de puntos indica el área verde alrededor de museo; 1969.

**Figura 70:** Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina.

68

69 | 70

Podemos comprobar cómo se da una interacción similar entre museo y parque en el caso del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina. Dicho museo está situado entre el edificio del Tribunal y el antiguo parque de Pionir por un lado y las calles Dunavska y Miloša Bajića por otro. (Fig. 68) Ya en el programa de inversiones ligado a la construcción del museo se hace evidente la insistencia en las posibilidades medioambientales que ofrece el parque para emplazar el museo: «[...] ya en el plano se puede ver que el solar es mucho mayor que la superficie del edificio. Pero esto no molesta, por el contrario el espacio alrededor del edificio puede ser utilizado para la exhibición al aire libre de piezas de gran formato y a la vez convertirse en un parque renovado y ligado así al del Danubio y el de la Plaza de La Revolución (hoy – el Mercado del Pescado) la cual, según el plan urbanístico, también se convertirá en parque».<sup>85</sup> Así se confirma, una vez más, la idea de que el parque es el lugar óptimo para ubicar los museos. (Fig. 69-70)



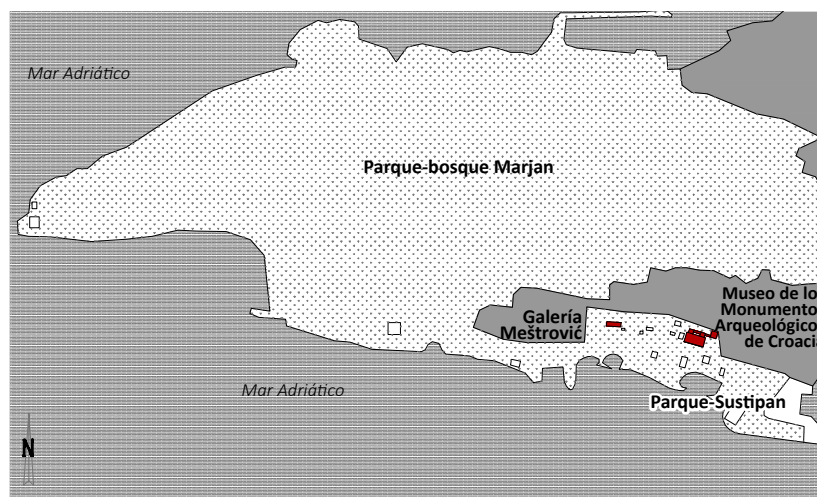
85 Archivo de Voivodina: F.289, 174 /1960: «Investicioni program izgradnje zgrade muzeja u Novom Sadu», pág. 8.

**Figura 71:** Esquema del Plano de la ciudad Split indicando el lugar de emplazamiento del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia. Escala 1:2500.

**Figura 72:** Vista panorámica de Marjan. Se señala la posición del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia.

**Figura 73:** Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia.

71  
73 | 72



Por último estudiemos el caso de los Museo de Monumentos Arqueológicos de Croacia: el proceso de elección de emplazamiento dura décadas<sup>86</sup> y no finaliza hasta 1962. En la reunión del Consejo del Instituto,<sup>87</sup> celebrada en Marzo de 1962 se valora la idea sobre la construcción en la pendiente de Marjan, que se extiende por un paisaje de terrazas mediterráneas. Marjan, la península situada al lado Oeste de la Península de Split, es denominada como parque-bosque en 1964. Queda, así, protegida por la Ley de Protección de la Naturaleza de la República de Croacia. (Fig. 71) Conviene destacar como una singularidad del proceso de gestación de este Museo el hecho de que Mladen Kauzlarić,<sup>88</sup> el arquitecto elegido para hacer el proyecto, influye en la elección del emplazamiento. Mladen Kauzlarić comenta en dicha reunión, tras visitar el lugar: «El enclave ofrecido por la Oficina de Urbanismo es mucho más favorable que el previamente elegido por el Consejo, porque éste se halla en un terreno abierto, donde los edificios pueden construirse con mayor libertad. Además, en el terreno no hay ninguna edificación a la que haya que destruir para poder comenzar la construcción del Instituto y del Museo [...] También, es favorable que la importancia de este conjunto resalta por la construcción de un complejo cultural, con edificios de carácter museológico, como p.ej. El Museo y el Instituto, la Galería de Arte y la Galería Meštrović, espacio delimitado por las avenidas al Sur y al Norte, configurando una



<sup>86</sup> Se establece en Knin, en 1893, bajo el nombre de Primer Museo de los Monumentos Croatia y durante la Segunda Guerra Mundial, a causa de la guerra, se desplaza primero a Sinj y luego a Klis y Split. Finalmente, después de transcurrir varios años decidiendo el enclave del Instituto y Museo, se construyen en Split en 1962.

<sup>87</sup> En 1958 se reorganiza el Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia y se funda el Instituto de Arqueología Nacional, integrando al Museo como parte del Instituto.

<sup>88</sup> El proyecto para el nuevo museo lo realiza el arquitecto Mladen Kauzlarić (1896-1971); Sena Sekulić-Gvozdanović y Zvonimir Vrkljan terminan el proyecto tras su muerte.

composición completa».<sup>89</sup> Aceptando el criterio de Mladen Kauzlarić, el Consejo propone la unión del museo y del parque Sustipan,<sup>90</sup> ya que tal y como dicen: «Hay que asegurarlo mediante zonas verdes».<sup>91</sup> (Fig. 72-73)

Sin embargo, la idea de colocar los museos dentro del parque no es siempre bien recibida. Ratomir Bogojević tacha el emplazamiento del Museo de Silvicultura y Caza en el parque de Topčider,<sup>92</sup> como un acto sin sentido: «El lugar definido para la construcción del Museo de Silvicultura y Caza se halla en una ladera llena de sol, la cual es posible considerar como la parte más bella y más agradable del parque de Topčider – entonces me planteo si de veras estamos tan sobrados de parques, incluso del tipo del de Topčider (un parque suburbano), como para que en estos espacios libres y lugares de recreo construyamos edificios.»<sup>93</sup> Y luego explica: «En zonas muy cercanas a este parque podemos encontrar lugares más apropiados para la construcción del museo. No es necesario que los edificios de este tipo estén tan cerca de alguien que pasea, y sobre todo no en un lugar tan expuesto como en una ladera soleada [...]»<sup>94</sup> También, hablando sobre la idea de la construcción de la Galería Moderna, el gerente del museo Sr. Protić propone la idea de situarla en el casco histórico en el centro de la ciudad. Sin embargo, como él mismo explica, esto no le es posible: «[...] no hemos podido pese a nuestro esfuerzo conseguir un lugar en la parte vieja de la ciudad. Un político me dijo en confianza: Hoy pierdes el tiempo y mañana también puedas perder la Galería. Por ello he aceptado situarla en Nuevo Belgrado».<sup>95</sup>

Así pues podemos comprobar cómo –a pesar de estos dos esfuerzos aislados y sin éxito, y de los tres museos propuestos en zonas urbanas (la Galería Pavle Beljanski en Novi Sad, el Museo Arqueológico en Zadar y el Museo de Pounje)– el emplazamiento de los museos en un ambiente más natural que urbano, es el criterio predominante.

En general, se opta por un entorno natural más que urbano, periférico más que central. Es notable la tendencia a estar siempre conectado con las áreas verdes o, por lo menos, tener la posibilidad de generarlas a su alrededor. (Fig. 74-76) Mientras en la planificación de nuevos conjuntos urbanos, los museos por regla general se insertan en las proyectadas áreas verdes, en las partes históricas de las ciudades es común el esfuerzo por situar los museos fuera de los límites del entramado urbano conectándolo con los parques. Esto también puede confirmarse al revisar las superficies de áreas verdes ubicadas alrededor de estos museos: 35 hectáreas para el Museo Militar, 20 hectáreas para el conjunto museístico en Nuevo Belgrado, alrededor de 15 hectáreas para el Museo de los Regalos, 7 hectáreas para el conjunto museístico en Tašmajdan, 7 hectáreas para el Museo de la Revolución en Voivodina.

El criterio de que los museos deben de estar situados en las grandes superficies de los parques está directamente ligada con el carácter del

89 Dušan Jelovina: «Rad instituta za nacionalnu arheologiju i Muzeja hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu od 1962. do 1967. god.», pág. 181.

90 Sustipan, en el cabo al Suroeste del puerto de Split, es parte integral del parque-bosque Marjan y a la vez tiene una de sus vistas más bellas. Hasta 1943 el área de Sustipan era un cementerio usado activamente. En 1961 Sustipan se convierte en parque.

91 Jelovina: «Rad instituta za nacionalnu arheologiju i Muzeja hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu od 1962. do 1967. god.», pág. 182.

92 Topčider es el parque y lugar turístico más antiguo fuera del centro urbano de Belgrado, ocupa una superficie de 111 hectáreas. La formación del parque comienza alrededor de 1831 bajo la mano de Atanasije Nikolić.

93 Ratomir Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovstva u Topčideru», pág. 1120.

94 Ibídem, pág. 1121.

95 Miodrag B Protić: *Nojeva barka*, pág. 476.





Figura 74: Fotografía aérea de Belgrado que da idea del ámbito en el que se insertan o se plantean insertar los museos.



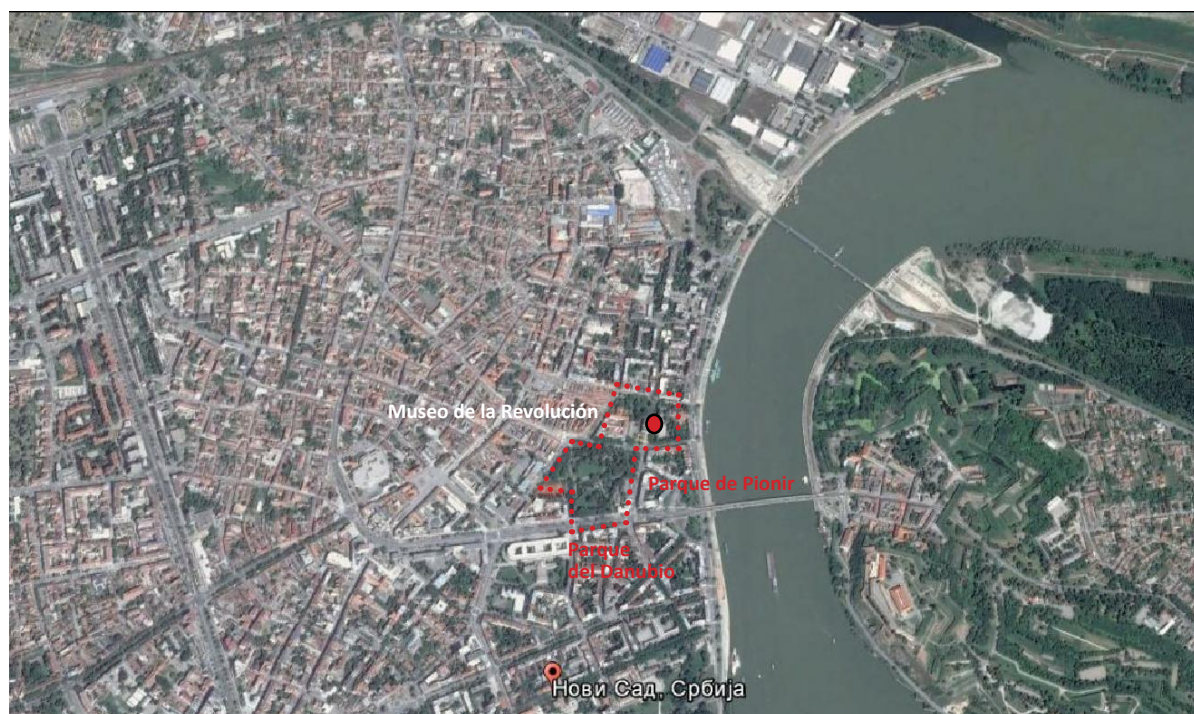
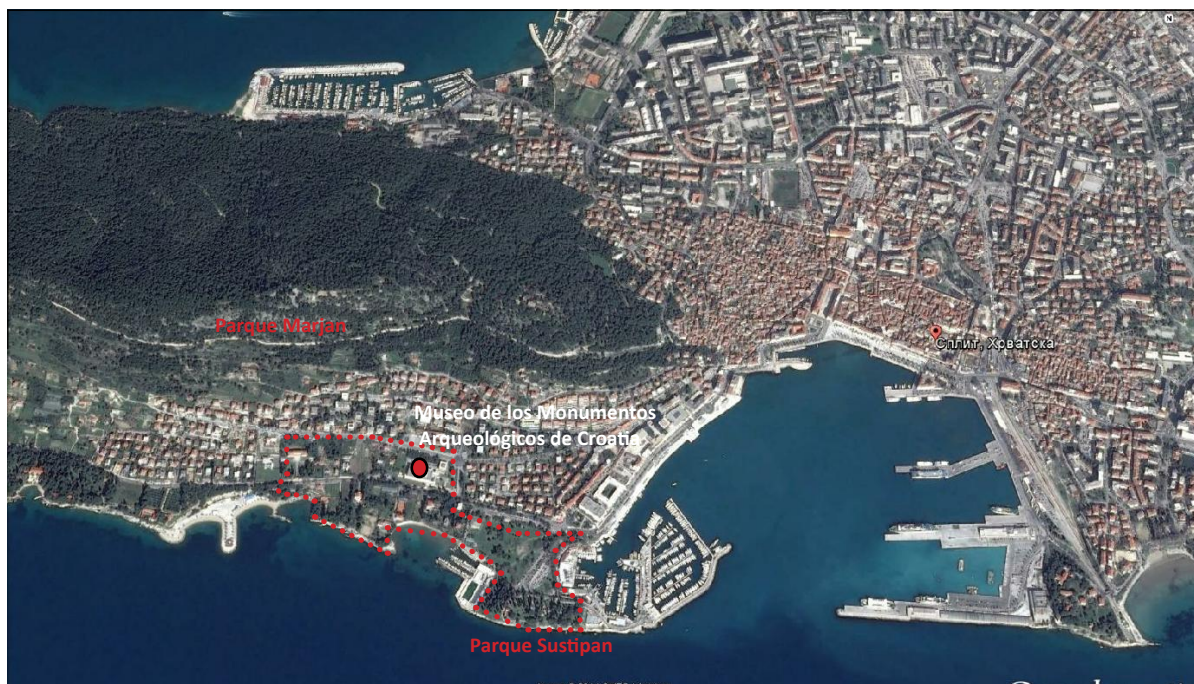


Figura 75: Fotografía aérea de Split que da idea del ámbito en el que se inserta el museo.

Figura 76: Fotografía aérea de Novi Sad que da idea del ámbito en el que se inserta el museo.

75

76

museo como institución. A pesar de la tradición del anterior periodo – aquél en el que los edificios de la alta cultura se construían dentro de las partes históricas de la ciudad y en estrecha relación con otras esferas de la actividad urbana– el concepto contemporáneo insiste, precisamente, en la tendencia a retirar a los museos de la vida cotidiana complementándolo con áreas y actividades de recreo o descanso, integrando al edificio y a sus visitantes en la naturaleza.

A menudo se emplaza a los museos, aun estando inmersos en un entorno natural, integrados en un trazado de grandes ejes, ya que este modo de proceder permite establecer juegos de simetrías en la distribución general del plano y puntos de vista monumentales. Sirvan de ejemplo proyectos como el de los Museos de la Revolución, museos que están ya representados en los primeros planos urbanísticos para Belgrado (Fig. 4-6) o Sarajevo (Fig. 35). En ambos casos, se concibe el museo como un nuevo foco cultural y cívico situado a cierta distancia del centro activo de la ciudad. Así mismo el Museo de Arte para Nuevo Belgrado (Fig. 18-19) y el Museo de la Revolución, emplazado en el bloque 15 de Nueva Belgrado (Fig. 22-23), funcionan como el foco aglutinante de una perspectiva abierta de grandes ejes y dimensiones; con el valor añadido de que gracias al simbolismo propio de dichas estrategias monumentales, éstas cumplen una función urbanística importante. De igual modo, aprovechando las condiciones naturales del lugar y su fuerte analogía con un escenario teatral, se adopta también un criterio monumental en la planificación del Museo de los Regalos. (Fig. 67) Esta estrategia convierte al museo en un gesto arquitectónico que acentúa expresivamente el carácter de la ciudad.

En cuanto a la construcción en sí misma, no es casual la intención de lograr la integración entre los espacios internos del museo y la naturaleza. Para lograr la conexión visual con el entorno se diseñan los caminos, los miradores y los puntos de descansos que establecen un juego de miradas y que proponen la ciudad como un objeto de contemplación.



## Hacia un museo que «rompe las cadenas»

### Hacia una escultura útil /La búsqueda de autenticidad/

En el diseño de los museos yugoslavos, conforme al modo en que se abordan las relaciones entre los aspectos funcionales y formales, cabe identificar dos planteamientos claramente diferenciados. Por un lado predomina el «Museo como una arquitectura neutra», caracterizado éste por adaptar soluciones neutrales en su composición. De otro lado es evidente el esfuerzo por alcanzar una expresión arquitectónica genuina, es decir lograr la «Autenticidad a través de la forma».

#### Museo como una arquitectura neutra

«La permanencia funcional en el sotavento ideológico y teórico, iniciada en los años 50 y que se prolonga hasta los 70, había llevado a que las obras trataran, con mayor o menor éxito, temas ya conocidos, repitiendo pensamientos ya expresados».<sup>1</sup>

*Tomislav Odak*

Según estas palabras del arquitecto Tomislav Odak, la arquitectura museística, con su repetición constante de conceptos formales que —como ya hemos analizado en el capítulo tercero— penetran todos los proyectos realizados, no es sino el reflejo de la arquitectura yugoslava contemporánea. El funcionalismo, tomado como principio teórico, provoca la utilización de volúmenes geométricos y rígidos con predominio de bloques estereométricos. Esta influencia queda reflejada en los edificios carentes de pretenciosidad formal. La elaboración del proyecto arquitectónico del edificio se fundamenta principalmente en resolver acertadamente sus conexiones funcionales y tecnológicas para, a partir de ellas, alcanzar las cualidades del espacio mismo.

La calidad plástica y la cualidad formal presente en la arquitectura de estos museos (Museo Militar/Museo de la Ciudad de Belgrado/Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina/Museo 25 de Mayo/Galería Pavle Beljanski/Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia/Museo Arqueológico) es sólo un logro secundario y surge como consecuencia lógica de la articulación interna del espacio. (Fig. 1-7) Todos estos proyectos se basan en premisas parecidas: en el subrayado de la geometría, en los volúmenes definidos y regulares y en unos elementos geométricos esenciales. El espacio de exposición es visualmente el elemento dominante, un volumen flotante elevado del suelo. Como característica principal predomina el contraste entre este volumen sólido y compacto, que domina visualmente el conjunto, y el nivel desmaterializado de la planta baja.

1 2  
3  
4  
5  
6  
7

página siguiente

**Figura 1:** Alzado; Escala 1:1000 / Maqueta del proyecto para el Museo Militar, Belgrado; Ivo Kurtović; 1950.

**Figura 2:** Alzado; Escala 1:1000 / Perspectiva del proyecto para el Museo de la Ciudad (proyecto para el concurso), Belgrado; Ratimir Bogoević; 1961.

**Figura 3:** Alzado; Escala 1:1000 / Vistas exteriores de la Galería Pavle Beljanski, Novi Sad; Ivo Kurtović; 1958-1961. Fotografías actuales.

**Figura 4:** Alzado; Escala 1:1000 / Vistas exteriores del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad; Ivan Vitić; 1959-1966. Fotografías actuales.

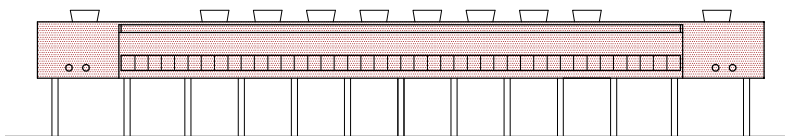
**Figura 5:** Alzado; Escala 1:1000 / Vistas exteriores del Museo 25 de Mayo, Belgrado; Mihailo Janković; 1961-1962. 1972. Fotografías actuales.

**Figura 6:** Alzado; Escala 1:1000 / Vistas exteriores del Museo Arqueológico, Zadar; Mladen Kauzlarić; 1964-1972. Fotografías actuales.

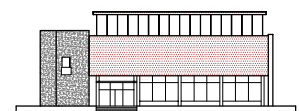
**Figura 7:** Alzado; Escala 1:1000 / Vistas exteriores del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia, Split; Mladen Kauzlarić; 1962-1976. Fotografías actuales.

<sup>1</sup> Tomislav Odak: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, pág. 46.

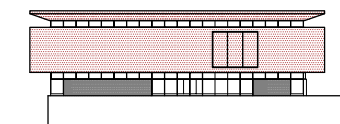




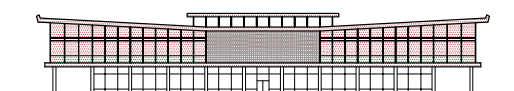
**Museo Militar**



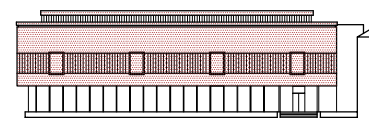
**Galería  
Pavle Beljanski**



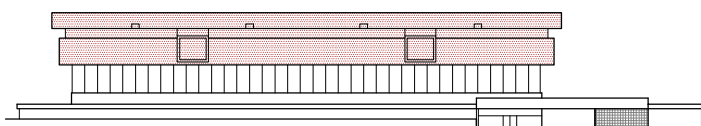
**Museo del Movimiento de los Trabajadores  
y la Revolución Popular de Voivodina**



**Museo 25 de Mayo**

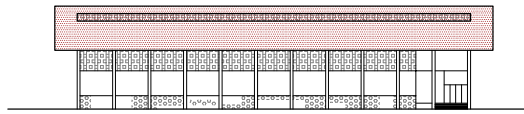


**Museo Arqueológico**



**Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia**





## Museo de la Ciudad



### Autenticidad a través de la forma

Sin dejar de valorar la importancia del grupo de museos mencionados, conviene añadir que existen algunos ejemplos donde —siguiendo este mismo concepto de «caja sólida flotante»— se avanza, además, en solucionar los problemas formales y estéticos. Este esfuerzo hacia nuevas formas y nuevos modos de expresión es especialmente visible en los proyectos para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, el Museo de Pounje y el Museo de Arte Contemporáneo. La intención es explicar el modo en que estos cuatro museos consiguen una expresión de autenticidad a través de la forma del edificio mismo.

El primero en este serie de museos, el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, inicia la polémica sobre cuál ha de ser el modelo arquitectónico del edificio. Neven Šegvić, el miembro del jurado, en el texto que acompaña el concurso trata este problema. Criticando la situación general de la arquitectura nacional, explica: «Por eso, en el caso del concurso de Sarajevo, se toma la dirección de que es la función del museo, repito LA FUNCIÓN, pero la función comprendida en forma DIALECTICA y no simplista, la que DEFINE el carácter arquitectónico. DE VERDAD, HA LLEGADO EL TIEMPO EN EL QUE NUESTROS OBJETOS DEBEN MOSTRAR SU CARACTER ESPECÍFICO. Consecuentemente, la arquitectura empezará a actuar de modo más profundo en la formación de los caracteres humanos, lo que es su función primaria».<sup>2</sup>

El proyecto premiado, fue denominado por el Jurado como el proyecto cuya solución arquitectónica y de composición consigue una «expresión creíble».<sup>3</sup> En este caso, como dice el propio autor, el rigor se alcanza debido a «la limpieza de la postura, la limpieza elemental de la postura».<sup>4</sup> El modelo espacial está basado en el concepto de composición neoplástica del edificio, manifestado en la alternancia continua de elementos transparentes y llenos, lo que es ya característico en muchos proyectos museísticos. Sin embargo, el contraste —por un lado definido por la fachada de vidrio en la planta baja, transparente y desmaterializada y por el cubo cerrado, firme y compacto del espacio de exposición, por otro— está aquí forzado al límite. (Fig. 8) Tal vez, el mejor comentario respecto a la impresión que provoca el edificio nos lo dice el mismo autor, Boris Magaš: «Sarajevo es un cubo flotante».<sup>5</sup> (Fig. 9-10)

La expresión plástica y su autenticidad, así como el reconocimiento formal, fueron conseguidos mediante elementos arquitectónicos sencillos, un potente cubo flotante, acompañado de una impresión de ligereza y equilibrio. El premio «Viktor Kovačić» que la Asociación de Arquitectos de la RS de Croacia dio a los arquitectos del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, en 1963 se justifica precisamente por la solución plástica y de calidad, expresada en un «vocabulario arquitectónico puro, claro, simple y brillante».<sup>6</sup> (Fig. 11-17)

**Figura 8:** Alzados del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo; Boris Magaš, Edo Šmidhen, Radovan Horvat; 1958-1963. Escala 1:1000.

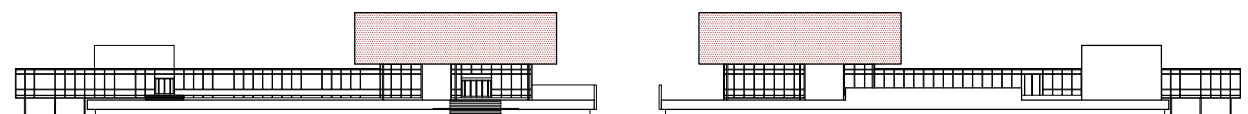
**Figura 9:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 10:** Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina después de la construcción.

9  
10  
8

página siguiente

**Figura 11-17:** Vistas exteriores del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina. Fotografías actuales.



2 Neven Šegvić: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», pág.11.

3 «Muzej Narodne revolucije u Sarajevu», pág. 97.

4 Según indica Boris Magaš en «Portreti Boris Magaš». Entrevista realizada por Renata Magaretić Urlić. Disponible en vijesti:hrt/portret-borisa-magasa-2.

5 Ibídem.

6 «Nagrada Viktor Kovačić», pág. 1.



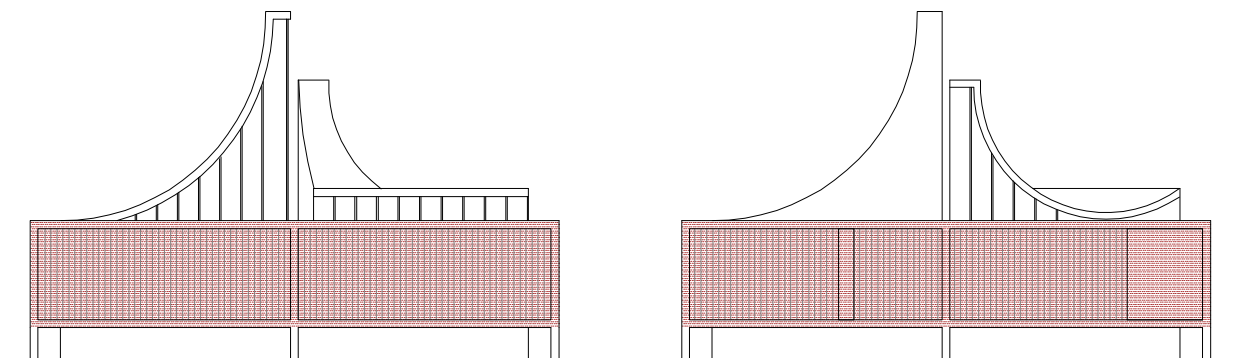




La expresión arquitectónica y escultórica específica, también está presente en el proyecto premiado del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, proyecto del despacho del arquitecto Vjenceslav Richter. El programa del concurso para este museo, especificado con multitud de detalles y alto nivel de exigencias, insiste en una solución que sintetice los aspectos artísticos y funcionales.<sup>7</sup> Se pide el nivel de rigor más alto posible en la composición del edificio y de los espacios libres, así como el uso de material de la máxima calidad. Teniendo en cuenta estas premisas, el proyecto premiado, que fue elegido para su posterior elaboración y realización, ofrece una solución que el Jurado define de modo siguiente: «El tratamiento plástico del edificio está lleno de invenciones de calidades indudables, lo que lo hace destacar de todos los otros».<sup>8</sup> Por el contrario, también hay críticas dirigidas a esta obra, críticas que hacen referencia a una serie de desventajas funcionales, sobre todo en la solución dada al aprovechamiento de la luz y al espacio de exposición, de altura insuficiente. En mismo sentido, Branko Babić comentando este concurso, explica que el grupo de autores había situado «el centro de gravedad del mismo en la búsqueda de los valores plásticos»<sup>9</sup> lo que les lleva «a descuidar e incluso abandonar conscientemente los elementos que estaban previstos en el programa de construcción».<sup>10</sup>

La obra premiada se caracteriza por el dinamismo de los diferentes planos de la cubierta, realizados en superficies onduladas, que alcanzan hasta los 46 metros de altura. (Fig. 18) Esta cubierta en pendiente, que forma un contraste con el fondo masivo de donde crece, sobrepasa la matriz de las soluciones ya vistas, y contribuye a dotar de identidad original al edificio. Diez años después del concurso, recordando la gestación de las soluciones aportadas en esta obra, Vjenceslav Richter explica: «En la vida del artista, como en la vida de cada humano, existen momentos en que las tareas se resuelven con grandes dificultades, pero también hay momentos en que la solución aparece en un segundo, ya en su forma definitiva. En uno de estos momentos, viajando en el tren entre Turín y Zagreb, yo definí de golpe el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, quedando intacto su concepto original al pasar por todas las fases del proyecto, desde la primera idea hasta la realización del mismo, es decir hasta su construcción en el espacio. Por eso, no me es posible fijar los pasos del pensamiento partiendo del análisis de la tarea y del significado de un edificio que contiene piezas que documentan e interpretan nuestra Revolución; sólo puedo pensar en qué grado esta idea arquitectónica y plástica materializa la identidad arquitectónica para la que debe servir.

**Figura 18:** Alzados del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado; Vjenceslav Richter; 1961. Escala 1:1000.

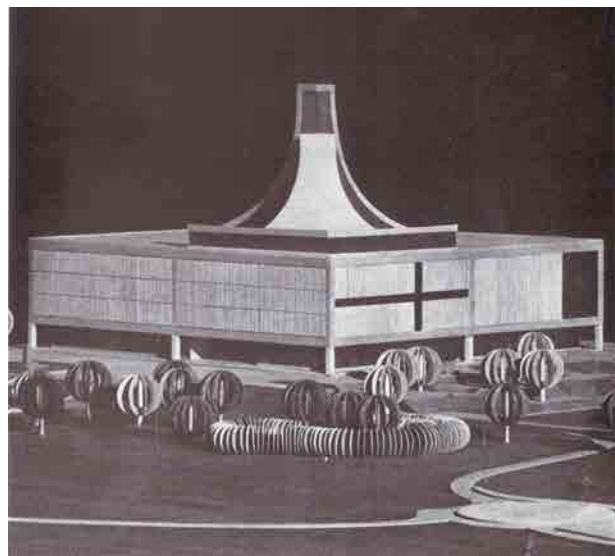
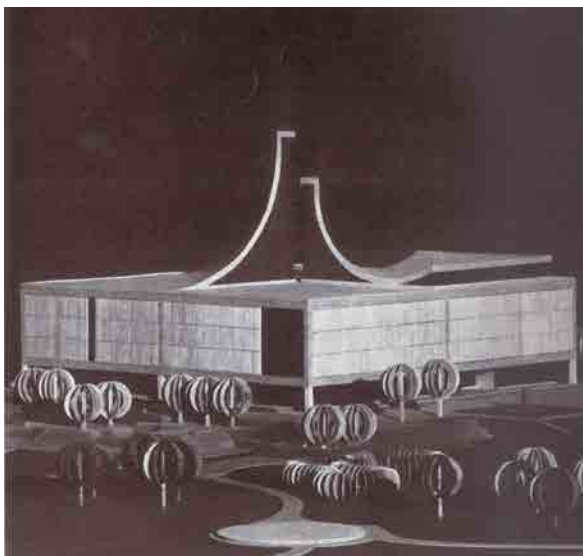


7 Branko Babić: «Konkurs za zgradu Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», sp.

8 «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», pág. 20.

9 Babić: «Konkurs za zgradu Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», sp.

10 Ibídem.



19  
20 | 21

**Figura 19:** Perspectiva del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo.

**Figura 20:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo.

**Figura 21:** Maqueta del proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo.

Incluso este tipo de pensamiento no debería analizar ciertos elementos determinados, sino limitarse a intuir la expresión global que este edificio irradia». <sup>11</sup> Estos pensamientos expresados por Richter llevan a la conclusión de que sin duda existió en el proyecto una inclinación por la creación formal, así como que las características formales del edificio sobrepasaron a los criterios funcionales. La forma parabólica de la cubierta no es el resultado de las demandas de organización funcionales y tecnológicas, sino que está motivada por su significado simbólico, donde el símbolo en sí mismo se convierte en el objetivo fundamental. Como hemos visto, la sorpresa provocada por esta construcción y su solución espacial fue obvia, tanto que varias veces provocó el cambio de la ubicación del museo mismo. (Fig. 19-21)

<sup>11</sup> Vjenceslav Richter: «Stvaraoci o svom delu. Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije», pág. 15.

Mientras el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo alcanza su auténtica expresión debido a la grandeza de su diseño y a la originalidad de la cubierta, el Museo de Arte Contemporáneo la consigue debida a su forma completamente abstracta, concebida como un cristal, donde «los elementos usuales característicos de un edificio, como ventanas, puerta principal, separación en niveles, cubierta de cualquier tipo»<sup>12</sup> no existen. (Fig. 22-23) Uno de los autores del museo, Ivan Antić, muchos años después de la construcción, expresa su actitud frente a los museos de la siguiente forma: «Los museos son un trabajo agradecido, aquí tienes libertad en cuanto a las formas».<sup>13</sup> Sin embargo, el origen de la forma del Museo de Arte Contemporáneo, como podría deducirse, no viene de la necesidad de dar al museo la misma importancia que a una pieza expuesta. Recordando su conversación con Antić, Zoran Manević comenta: «A través del programa se sentía que la superficie de ciento cincuenta metros cuadrados podría representar un módulo básico, adecuado para albergar intenciones diferentes y formas multidisciplinarias».<sup>14</sup> Y a continuación—debido a que este tipo de módulo básico, tiende a pedir un vano demasiado grande— Antić explica: «Entonces se me ocurrió usar una crujía reducida a la mitad, de nueve por nueve metros [...] colocándola en diagonal, evitando las paredes de módulos. Así es la historia de la creación de este edificio».<sup>15</sup> Es lícito deducir, que es pues precisamente en la interrelación de los parámetros espaciales y funcionales donde hay que buscar el origen de la forma.

El coraje del autor para realizar su idea funcional a través de una forma exterior muy valiente, abre la posibilidad de crear un espacio sin modelos concretos. Aleksej Brkić también investigando el origen de la forma del Museo de Arte Contemporáneo comenta: «Podría pensar, e incluso aceptar, que las características de la forma de este edificio surgen exclusivamente del esfuerzo de que la forma y el título temático del programa estén en correlación, y que a partir de esta correlación destaque, a través de la forma elegida, su propia existencia o al menos el derecho que igualmente tiene como obra en sí misma. Probablemente esa intención, como concesión frente a los costumbres aceptadas, tuvo un papel en este esfuerzo, pero parece que dicha intención no era inicial, ni decisiva y sobre todo que no tenía tanta capacidad para desarrollar un potencial estético tan grande».<sup>16</sup> Y luego: «Teniendo todo esto en cuenta, es posible decir que el autor se esfuerza en convertir la experiencia de la visita al museo en una experiencia completa de inspiración, donde las piezas expuestas, como también lo que sucede en el interior y el edificio mismo considerado como obra de arte, representan una unidad de exposición total».<sup>17</sup>

**Figura 22:** Alzados del Museo de Arte Contemporáneo; Belgrado; Ivan Antić e Ivanka Raspopović; 1960. Escala 1:1000.

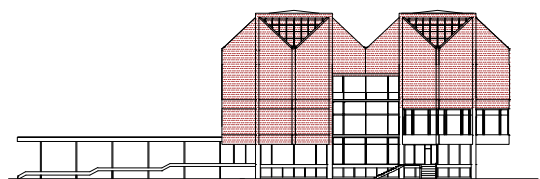
**Figura 23:** Maqueta del proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo.

**Figura 24:** Museo de Arte Contemporáneo en construcción.

23  
24  
22

página siguiente

**Figura 25-31:** Vistas exteriores del Museo de Arte Contemporáneo. Fotografías actuales.



12 Oliver Minić: «Moderna galerija u Beogradu», pág. 36.

13 Según indica Ivan Antić en la entrevista «Tamo gde postoji fenomen prirode teško je napraviti fenomen arhitekture», pág. 7. Entrevista realizada por V. Mitrović y M. Šilić.

14 Ivan Antić en «Arhitekta Ivan Antić», pág. 10; citado por Zoran Manević.

15 Ibídem.

16 Aleksej Brkić: *Znakovi u kamenu: Srpska moderna arhitektura 1930–1980*, pág.181.

17 Ibídem, 183.







Es interesante seguir las interpretaciones de la forma del Museo de Arte Contemporáneo, desde el proyecto hasta su construcción misma, comentadas por el público de modos diferentes. Oliver Minić, uno de los miembros del Jurado en el concurso explica cual es su actitud hacia la obra premiada: «En la forma exterior, el proyecto muestra posibilidades interesantes, por el juego de sus masas plásticas, ya que éstas abren posibilidades de interrelación compositiva con el espacio definido».<sup>18</sup> Y luego continua: «Las formas un poco extrañas, pueden tener un gran efecto visual, si las contemplamos desde del puente o desde Kalemegdan».<sup>19</sup> Esta forma, inicialmente con un potencial interesante, durante la construcción del museo fue recibida con ciertas reservas y con recelo, incluso al final de la construcción con mucha sospecha. (Fig. 24) El Director del Museo, Miodrag Protić, recuerda en su libro: «Sus oponentes dicen que parece como un palafito, un granero, y que por ser tan feo no se finaliza la construcción».<sup>20</sup> Sin embargo una vez terminado el edificio, el museo recibe críticas positivas de los expertos locales e internacionales. (Fig. 25-31)

El último en la serie, el Museo de Pounje –proyecto del arquitecto Vojteh Delfi– no se aleja tanto, debido a su expresividad plástica, a la solución que el mismo autor había presentado unos años antes en el concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo. (Fig. 32) Además el ambiente arquitectónico urbano propio de un conjunto cultural e histórico –al ofrecer la posibilidad de encajar el edificio del museo en dicho ambiente y a la vez la de confrontarlo– provoca en dicha confrontación una impresión estética total de carácter específico. Precisamente esta estrategia de contraste, creada gracias a la intervención convincente de lo nuevo en lo viejo, ha contribuido a la creación de nuevas calidades. Como el mismo autor subraya: «La unidad de la concepción espacial donde lo viejo encuentra excusas en su contenido y alcanza su verdadera expresión contrastándolo con lo nuevo –y viceversa– es lo que es símbolo del Museo».<sup>21</sup> (Fig. 33-34) El esfuerzo hecho aquí por encontrar una expresión artística, que revalorice lo viejo y permita que se manifieste lo nuevo, está conseguido mediante un cuerpo de hormigón dominante que flota por encima de los antiguos muros. Este elemento domina como un voladizo por el complejo y su expresión queda destacada adicionalmente por los muros exteriores inclinados. Dichos muros sintonizan con los de la torre justificándolos formalmente. La expresividad de esta forma plástica así compuesta, dentro de los marcos de las circunstancias ambientales dadas, la clasifica obviamente entre las creaciones estéticas notables.

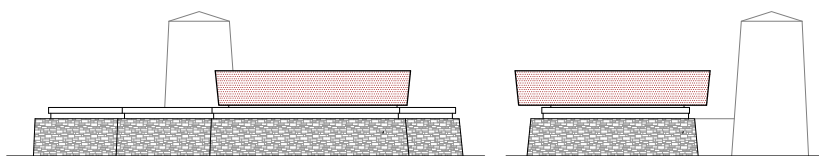


Figura 32: Alzados del proyecto para el Museo de Pounje; Vojteh Delfi; 1963. Escala 1:1000.

18 M: «Konkurs za izgradnju moderne galerije u Beogradu», pág. 33.

19 Ibídem.

20 Protić: *Nojeva barka*, pág. 567.

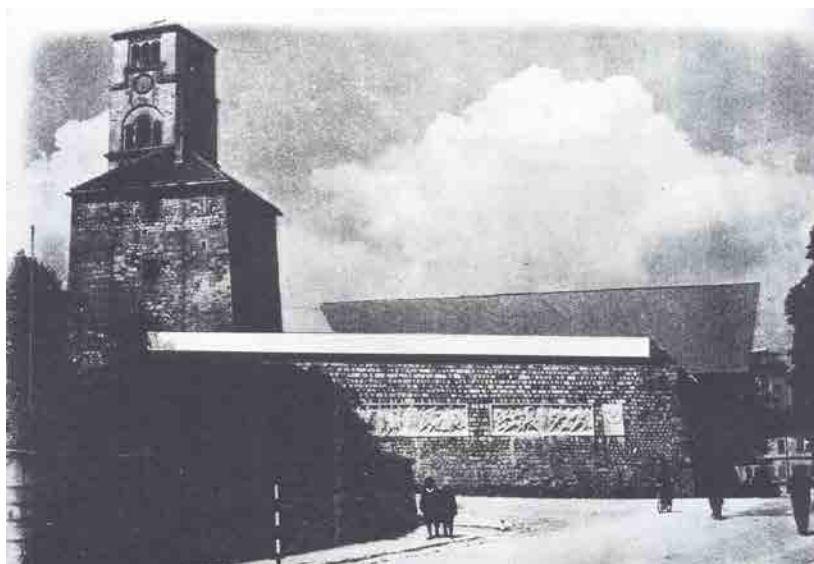
21 Vojteh Delfi en «Muzej Pounja u Bihaću», pág. 57.

Figura 33: Perspectiva del proyecto para el Museo de Pounje.

Figura 34: Fotomontaje del proyecto para el Museo de Pounje.

33

34



En base a todo lo dicho podemos concluir que –pese al hecho de insistir en las bases de todos los concursos en que las necesidades funcionales deben de interactuar con las demandas estéticas– parece que en la conciencia de los arquitectos y el Jurado mismo de estos cuatro museos, la expresión formal dejó de tener un papel secundario. Por otro lado no conviene olvidar la importancia del momento, para el desarrollo de la libertad creativa y para el cambio de las relaciones, referente a la realización formal del edificio. Esos cuatro museos fueron proyectados entre 1958 y 1963, precisamente en un período caracterizado, cómo ya hemos dicho, por una libertad creativa muy explícita, en donde la arquitectura representa la expresión personal del arquitecto. Expresión que se manifiesta en un espectro muy amplio de soluciones formales diferentes. La importancia del momento, tal vez mejor explica Tomislav Odak, escribiendo sobre la forma parabólica de la cubierta del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo de Richter: «Gesto que hace diez años, cuando fue proyectado el Museo de la Ciudad de Belgrado, era inimaginable».<sup>22</sup>

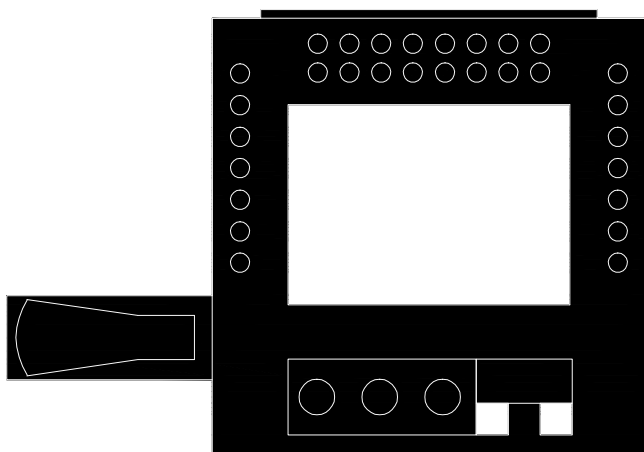
Por otro lado, podemos concluir que las posturas diferentes, en la búsqueda de las propuestas formales de auténtico valor, son consecuencia de las intenciones individuales de los autores. Un expresionismo ortogonal es la principal característica del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina; la forma parabólica de la cubierta de Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo está motivada por su significado simbólico; el Museo de Arte Contemporáneo, con su forma de cristal, presenta una expresión formal completamente abstracta, creada a base de interrelacionar sus parámetros espaciales y funcionales; por el último, el Museo de Pounje parece reflejar el esfuerzo de encontrar una expresión artística que revalorice lo viejo y deje espacio para que lo nuevo se manifieste. (Fig. 35)

página siguiente

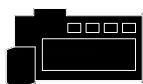
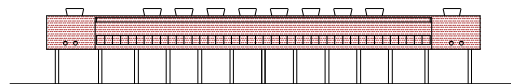
Figura 35: Cubiertas/ Alzados esquemáticos.

22 Odak: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvareni projekti*, pág. 50.

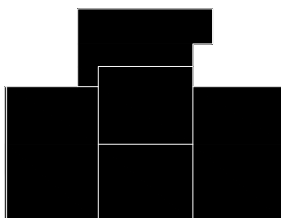
## MUSEO COMO UNA ARQUITECTURA NEUTRA



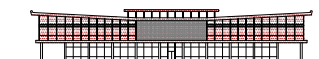
Museo Militar



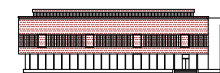
Galería Pavle Beljanski



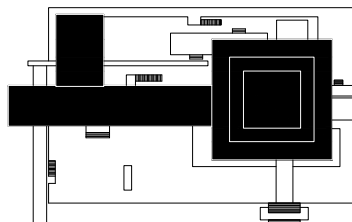
Museo 25 de Mayo



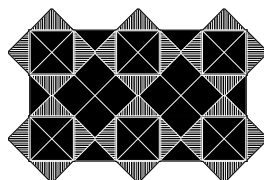
Museo Arqueológico



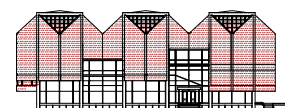
## AUTENTICIDAD A TRAVÉS DE LA FORMA

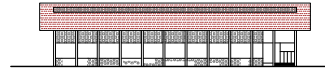
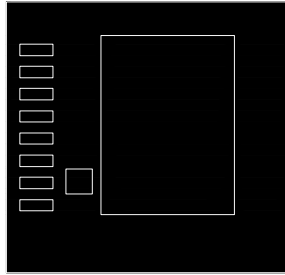


Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina

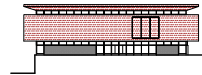
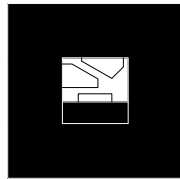


Museo de Arte Contemporáneo

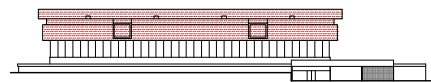
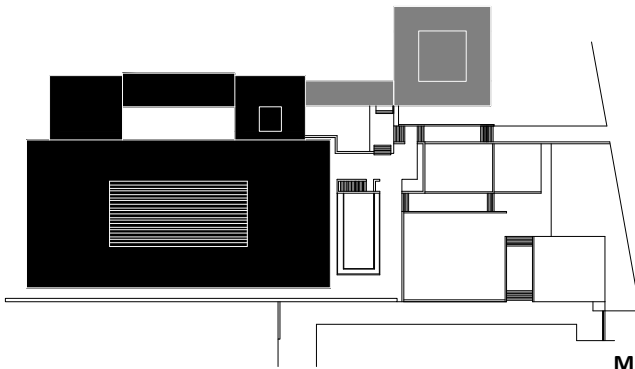




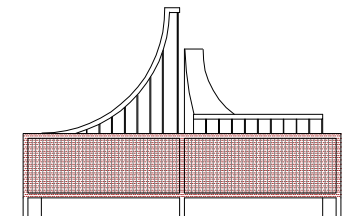
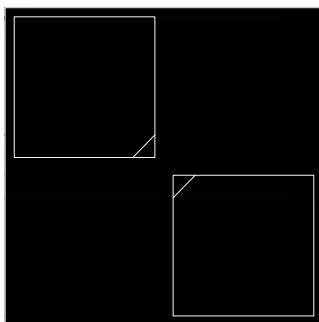
Museo de la Ciudad



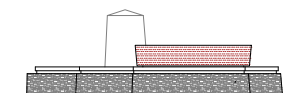
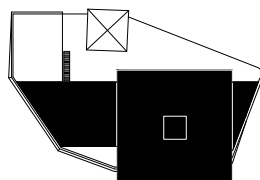
Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina



Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia



Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo



Museo de Pounje



### Hacia un paseo arquitectónico /La búsqueda de espacio expositivo dinámico/

Las experimentaciones e innovaciones que tienen lugar en los espacios de exposición —experimentos innovadores que están motivados por los nuevos criterios museográficos que replantean la función de los museos— influyen como es lógico, en el diseño formal de éstos y en el modo en que se presenta al público la obra expuesta. Este nuevo modo es coincidente con los cambios de los criterios conceptuales y con las nuevas demandas: el concepto de adaptabilidad y flexibilidad espacial, la adaptación de los espacios a las características de los objetos expuestos, la libre circulación del público visitante, la visita parcial, la posibilidad de las direcciones alternativas, la posibilidad de observación parcial de la exposición junto con la de observación global de todo el espacio de exhibición, y la intercomunicación e interactividad entre el público y el espacio. Este conjunto de demandas sirve para identificar las tendencias y el modo de proyectar empleado por los arquitectos yugoslavos en varias obras. Se hace evidente, en el modo de abordar el diseño de los espacios expositivos,<sup>23</sup> la evolución desde un planteamiento estático a uno dinámico. Es decir, desaparece casi completamente el modo tradicional de articulación del espacio interior —consistente en la aglomeración de una serie de salas sucesivas— imponiéndose en su lugar el espacio único que engloba múltiples ambientes. Destacan cuatro conceptos: concepto estático de los sucesivos espacios expositivos; concepto estático de los diferentes espacios expositivos unitarios distribuidos en las plantas sin posibilidad de percepción desde distintos puntos de vista; concepto dinámico de múltiples estratos expositivos dispersos por las distintas plantas con posibilidad de percepción desde diversos puntos de vista; y concepto dinámico del espacio único que a la vez alberga diferentes espacios ambientales donde el flujo del público incide esencialmente en la arquitectura del museo.

#### Concepto estático - sucesivos espacios expositivos

Los espacios con sucesivas salas de exposición, cuyas características se ajustan al esquema funcional de los museos clásicos, son aún parte fundamental de los proyectos para el Museo Militar, el Museo 25 de

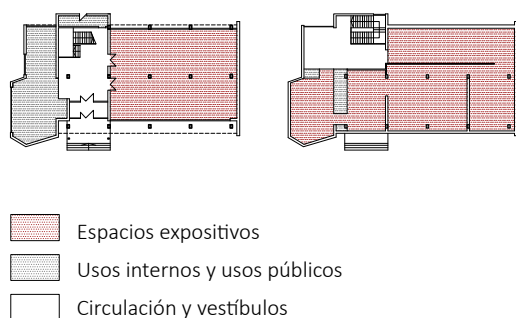


Figura 36: Planta esquemática de la Galería Pavle Beljanski; Planta baja; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

Figura 37: Planta esquemática de la Galería Pavle Beljanski; Planta 1º nivel; Escala 1:1000.

Figura 38: Borrador para la perspectiva del interior de la Galería Pavle Beljanski.

Figura 39-41: Vistas interiores de la Galería Pavle Beljanski. Fotografías actuales.

			38
36	37	39	40
			41

23 En cuanto a la distribución de las plantas, los museos tienden a agrupar las plantas por sectores en zonas determinadas y con distintas funciones. En la mayoría de los museos tomados como ejemplo, las plantas altas se destinan como el principal espacio de exposiciones; las plantas bajas se reservan para ubicar las zonas sociales y de servicios y además frecuentemente como espacio para las exposiciones; finalmente las plantas sótanos se dedican al almacenaje. Se puede observar, por lo general, el empleo frecuente de estructuras y sistemas modulares.

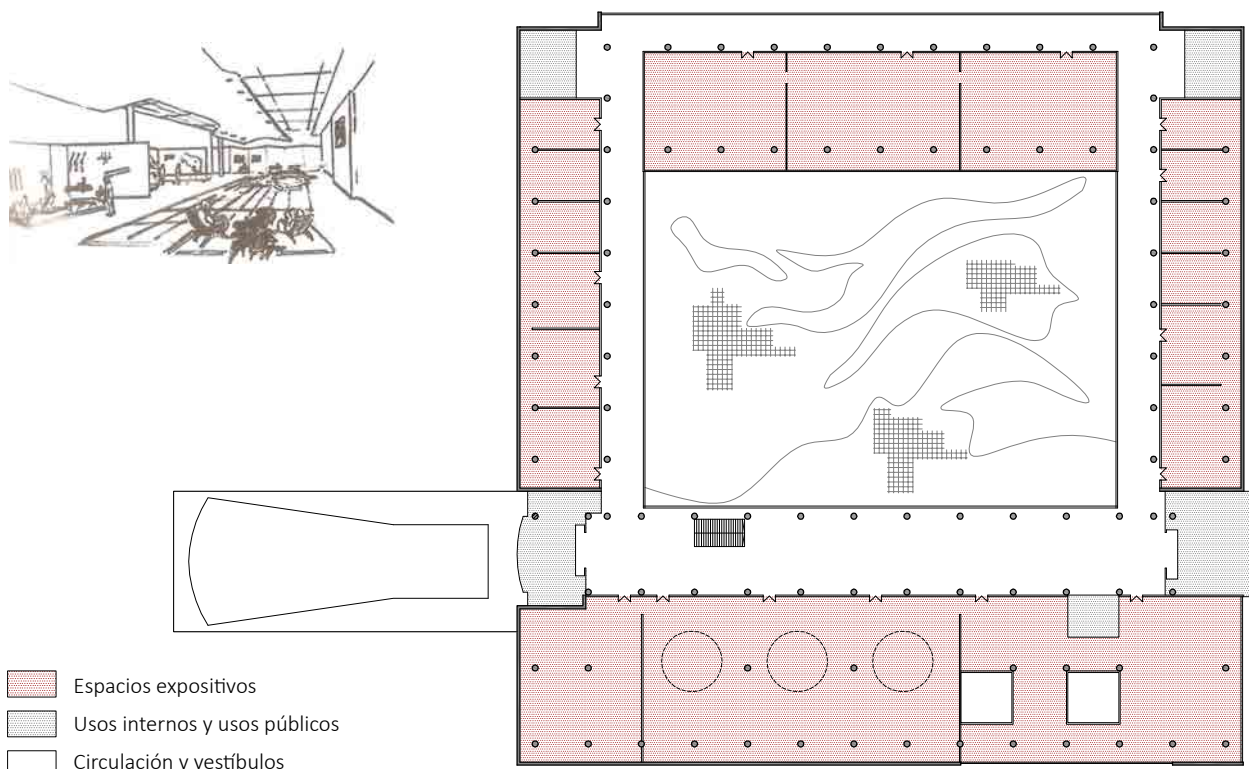
**Figura 42:** Planta esquemática del Museo Militar; Planta 1° nivel; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

**Figura 43:** Borrador para la perspectiva del interior del Museo Militar.

43 | 42

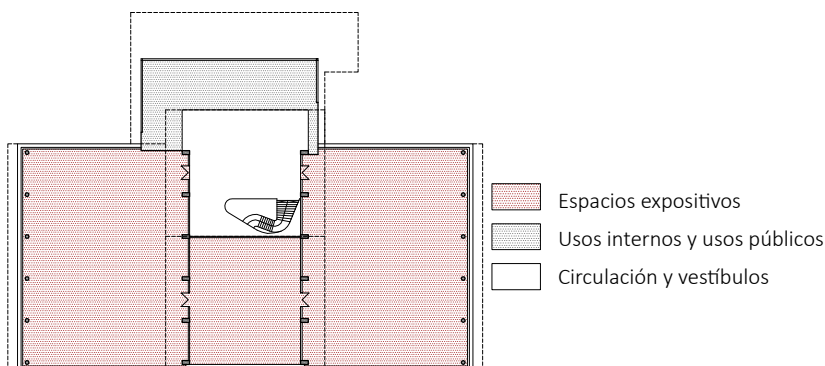
Mayo y la Galería Pavle Beljanski. A pesar de ello los espacios del Museo 25 de Mayo y del Museo Militar se acercan, debido a sus proporciones, al concepto de flexibilidad. Las amplias dimensiones de las salas dan a los comisarios libertad para crear diversos ambientes y un espacio interno fluido. El caso de La Galería Pavle Beljanski es un caso atípico ya que no cambia ni el número ni el contenido de las exposiciones. Por ello el arquitecto propone una única sala (de 18 por 14 metros) en la planta baja y cinco salas asimétricas, distribuidas conforme un movimiento circular, en el primer piso. (Fig. 36-41)

La peculiaridad del proyecto para el Museo Militar radica en el hecho que el espacio de exposición se aloja en la segunda planta a la que se accede por una escalera de un tramo, amplia y recta, atravesando el vestíbulo y el primer piso. Según uno de los miembros de jurado, dicha ubicación del espacio de exposición en la planta más alta «es la principal desventaja del proyecto».<sup>24</sup> Al llegar al segundo piso, el visitante se encuentra con un amplio corredor que se prolonga a lo largo de los 80 metros del edificio y que a su término comunica con el exterior. Al lado de este corredor, circunvalando un patio interior, se diseñan dos corredores más. Un cuarto corredor lateral se extiende por el recinto estableciendo de nuevo contacto con el exterior. Las salas de exposición, de diferentes dimensiones (llegando algunas hasta los 22 por 42 metros) se sitúan a cada uno de los cuatro lados. Es posible, por los pasillos descritos, acceder de modo independiente a cada una de dichas salas, dejando así libertad, a los responsables del museo, para clausurar algunas de ellas. Ésta distribución también deja al público la posibilidad de visitar únicamente una parte específica de la colección. Por otro lado, al estar estos espacios también conectados entre sí, se ofrece cierta continuidad al conjunto de lo expuesto, continuidad que finalmente se interrumpe en las esquinas. (Fig. 42-43)



24 Kazimir Ostrogović: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», pág. 7.

De modo similar, pero a escala mucho más pequeña, se resuelve la distribución del lugar donde exponer las colecciones permanentes del Museo 25 de Mayo. El espacio expositivo, ubicado en el primer piso se divide en tres salas de exposiciones. Dos salas principales (de 30 por 22 metros) reservadas para la exposición de diferentes tipos de regalos, se sitúan a ambos lados del edificio. La tercera sala (de 15 por 16 metros) se reserva para la exposición de pinturas y sirve como conexión de las salas laterales, ofreciendo en su conjunto un espacio interno fluido. (Fig. 33-35)



**Figura 44:** Planta esquemática del Museo 25 de Mayo; Planta 1º nivel; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

**Figura 45:** Vista interior del Museo 25 de Mayo. Fotografía actual.




**Figura 46:** Vista interior del Museo 25 de Mayo.

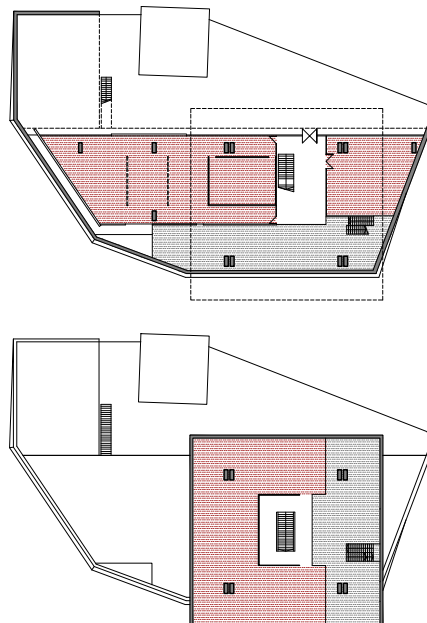
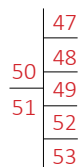
44  
45 | 46






**Concepto estático – diferentes espacios expositivos unitarios distribuidos en las plantas sin posibilidad de percepción desde diversos puntos de vista**

Precisamente la tendencia habitual en el diseño de los espacios museísticos es la de ubicar los principales espacios de exposición dentro de un único recinto de grandes dimensiones y altura constante. Este diseño, al simplificar el espacio de exposición principal en un solo espacio homogéneo, potencia como idea básica el concepto de adaptabilidad y flexibilidad espacial. Con la eliminación de los muros interiores y con la reducción al mínimo de los soportes necesarios para la construcción interior, se posibilita la creación de espacios flexibles. Espacios flexibles que más tarde –con sistemas de fijación temporales– permiten la adaptación de las exposiciones al modo de presentación que más convenga según sea la naturaleza de los objetos expuestos. Ejemplos de esta estrategia se encuentran en el Museo Arqueológico de Zadar y en el proyecto para el Museo de Pounje. Ambos museos cuentan con salas de exposición en la planta baja y en los pisos. Estos

 Espacios expositivos  
 Usos internos y usos públicos  
 Circulación y vestíbulos



**Figura 53:** Planta esquemática del Museo de Pounje; Planta 1° nivel; Escala 1:1000.

-  Espacios expositivos
-  Usos internos y usos públicos
-  Circulación y vestíbulos



### Concepto dinámico – múltiples estratos expositivos dispersos por las plantas con posibilidad de percepción desde diversos puntos de vista

El Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, el Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina, y el Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia en Split también se construyen partiendo de dicho concepto de una utilización maleable del principal espacio expositivo. Además estos tres museos tienen otros espacios de exposición que están separados unos de otros. Las conexiones entre dichos espacios se establecen al posibilitar las vistas de uno a otro, de un ambiente a otro, materializando así el principio teórico de que debe de haber varios puntos de contemplación de los objetos expuestos y facilitando también la contemplación simultánea de multitud de estratos ambientales.

El principal espacio para exposiciones del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina se construye partiendo del concepto de «espacio universal» de altura constante. (Fig. 54-56) El visitante encuentra, nada más entrar al edificio, un vestíbulo cuya escalera principal conduce hacia la primera planta, que es el espacio destinado a las exposiciones. Una sala diáfana de 25 por 25 metros, interrumpida únicamente por el trazado de la escalera y por el ascensor. El resto es un espacio libre en el que se encauza el flujo de los visitantes mediante tres paneles móviles tangentes a las paredes exteriores y unas columnas cruciformes colocadas en la crujía cada 9 metros. Se conduce, de este modo, a éstos a ver la exposición, entrando en el centro del espacio y siguiendo la dirección de las agujas del reloj, alcanzando –por medio de dicho movimiento– la espiral simplificada.

Figura 54: Planta esquemática del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina; Planta baja; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

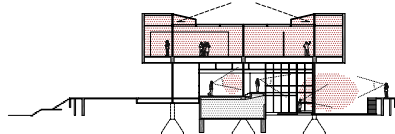
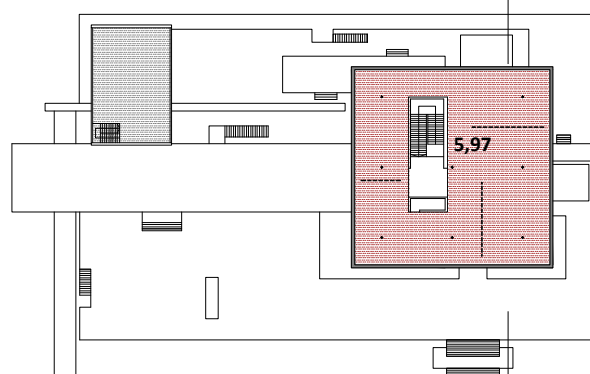
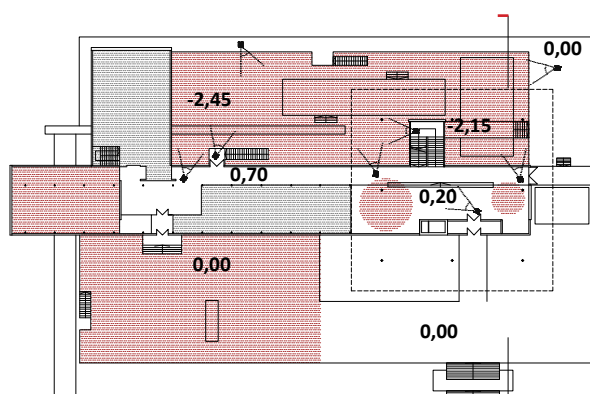
Figura 55: Planta esquemática del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina; Planta 1º nivel; Escala 1:1000.

Figura 56: Sección esquemática del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina; Escala 1:1000.

54

55

56



- Espacios expositivos
- Usos internos y usos públicos
- Circulación y vestíbulos
- Percepción simultánea de un ambiente a otro

página siguiente

Figura 57-63: Vistas interiores del Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina. Fotografías actuales.



Como complemento del espacio descrito hay también una sala para exposiciones temporales y un espacio expositivo exterior al nivel del sótano. La sala de exposiciones temporales está ubicada en el extremo final de la planta baja. Tiene entrada y vestíbulo propios, por lo que es posible su funcionamiento independiente. El atrio exterior, al que se accede por la escalera central o por la escalera que parte del pasillo principal de la planta baja, queda aislado del entorno y protegido de las miradas del exterior por el muro del recinto. A pesar de ello continuamente se hace visible su presencia desde diversos puntos del edificio. Nada más entrar, ya desde el vestíbulo, nos topamos por primera vez con este hueco abierto en el sótano. De nuevo nos lo encontramos en el rellano de la escalera que desemboca en la gran sala principal. También el corredor con fachada transparente —que lleva hasta la sala de exposiciones temporales— nos ofrece la posibilidad de admirar este escenario exterior desde una buena tribuna interna. Por último el perímetro del muro mismo, accesible desde el atrio, es otro lugar desde el que contemplarlo. Así, el visitante se halla inmerso en una arquitectura en la que integra el movimiento —su propio paseo— y que le permite ver desde diferentes ángulos un mismo lugar. (Fig. 57-63)

En el Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina se persigue conseguir un resultado similar al anteriormente descrito. El principal espacio de exposición está situado en la primera planta. Al entrar en el vestíbulo el visitante encara dos tramos de escalera simétricos, un planteamiento que invita al movimiento continuo en la misma dirección a lo largo de todo el primer piso.

Por este tramo el público entra en un espacio de ambiente festivo donde tendría que dominar la escultura del Mariscal Tito. Desde este lugar la distribución encausa espontáneamente al visitante a girar a la derecha. El espacio para exposiciones (8,90 metros de anchura), se extiende por todo el recinto adoptando la forma de una espiral cuadrada. La estructura del edificio descansa en una serie de columnas de hormigón armado, que están emplazados en una crujía de 6,6 por 6,6 metros y que son los únicos elementos fijos. El espacio interior del museo se configura con tabiques modulares organizando así el tránsito del público de manera clara y lógica. La utilización de dicho sistema de paneles permite que estos puedan quitarse o añadirse dejando así abierta la posibilidad de transformar el espacio conforme a las necesidades de la obra expuesta. Ivo Vitić, arquitecto del museo, explica este concepto de la siguiente manera: «Desde el punto de vista del funcionamiento de un museo, la ventaja de utilizar este tipo de espacios es que se puede destacar un punto determinado colocando un tabique o un panel en posición vertical, de modo que corte la dirección principal del movimiento; igualmente es posible esconder algo si fuese necesario o crear un espacio íntimo dedicado

**Figura 64:** Planta esquemática del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina; Planta baja; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

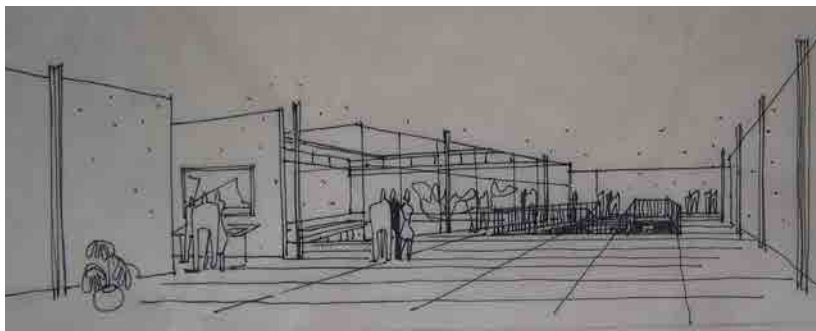
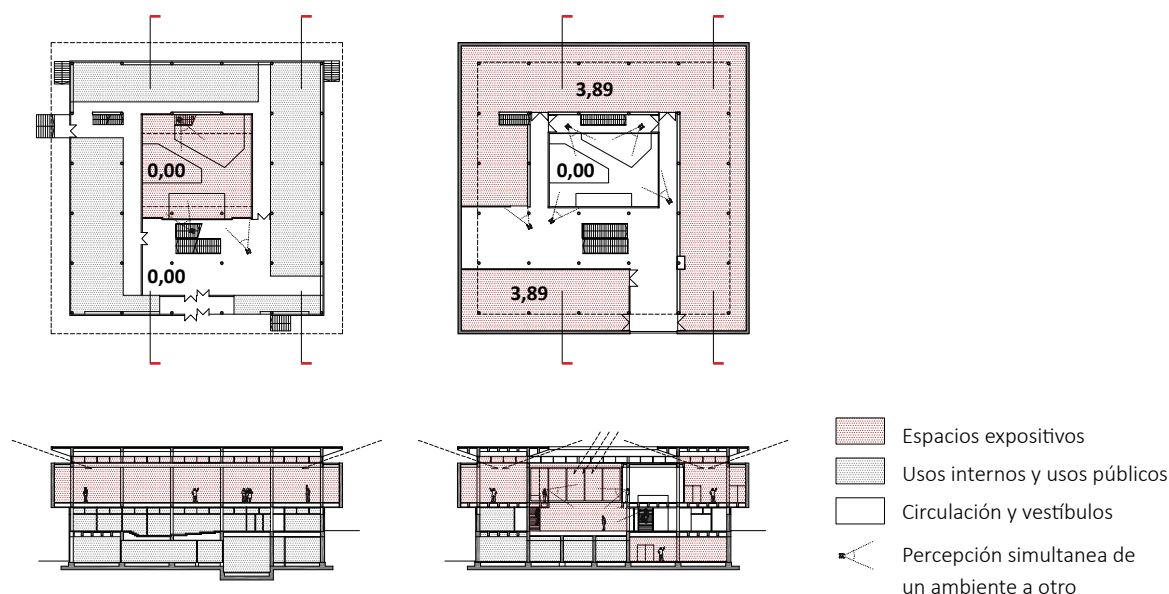
**Figura 65:** Planta esquemática del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina; Planta 1º nivel; Escala 1:1000.

**Figura 66:** Sección esquemática del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina; Escala 1:1000.

**Figura 67:** Sección esquemática del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina; Escala 1:1000.

**Figura 68:** Borrador para la perspectiva del interior del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina.

64	65
66	67
68	



página siguiente

**Figura 69-75:** Vistas interiores del Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina. Fotografías actuales.





a un tema concreto».<sup>25</sup> Los pasillos, formados alrededor del atrio interior, permiten que aquellos visitantes que estén especialmente interesados en un tema, puedan llegar hacia la sección de la colección que desean ver, sin tener que visitar la exposición completa. Tras la exposición permanente, el público puede dirigirse a visitar las exposiciones temporales que se exhiben en un espacio completamente separado o encaminarse al tramo de escalera de bajada que le devuelve al vestíbulo de entrada. Además de lo dicho, y de modo similar al caso de Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, existen otros espacios para las exposiciones temporales: uno situado en el sótano del museo al que se llega por un tramo de escalera y que parece continuación de la principal; otro en la planta baja ocupando el patio interior abierto. (Fig. 64-68)

El patio interior (de 14 por 14 metros), se reserva principalmente con el propósito de exponer piezas de gran tamaño que estén relacionadas con algunos de los temas ya presentes en el primer piso. Desde el vestíbulo de la planta baja, el visitante tiene la posibilidad o bien de entrar a este espacio o bien de contemplarlo desde el interior. Sin embargo al construir el edificio se corta la escalera que en el proyecto original da acceso desde el patio a la galería del primer piso. Como consecuencia se pierde la conexión prevista entre ambos espacios y las ventajas que ello supone: vistas de las piezas expuestas desde otro ángulo y acceso directo al pasillo interior del primer piso. (Fig. 69-75)

25 «Investicioni program izgradnje zgrade muzeja u Novom Sadu», pág. 2.



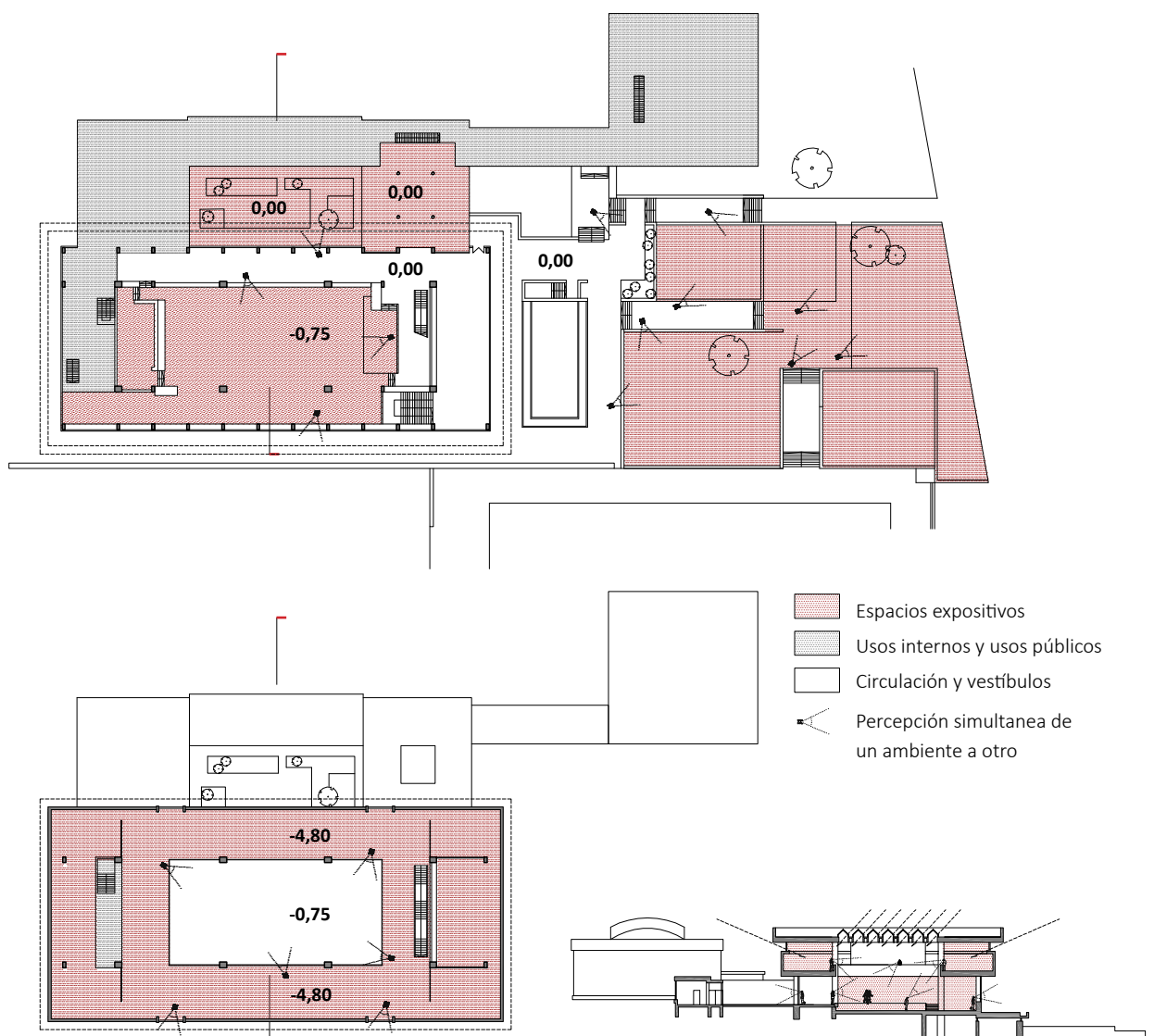
Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia, en Split, es otro ejemplo de como se aplica en la práctica el concepto teórico de que la distribución y organización del espacio interior debe facilitar la contemplación de lo expuesto y la percepción de las diferentes plantas y ambientes desde diversos puntos de vista simultáneamente. El Museo lo forman dos edificios, unidos por un corredor. Los fondos de la colección y los talleres de restauración se alojan en el edificio principal y la exposición permanente se exhibe a lo largo de un trayecto ininterrumpido por dos plantas que comunican visualmente a través de un vano vertical. (Fig. 76-78) La primera planta –un espacio amplio, libre y diáfano– se reserva para la exposición de la colección, mientras que el segundo nivel está compuesto de galerías abiertas. Gracias a la aplicación de esta estrategia constructiva –la abertura de las galerías y el vano vertical que las comunica– se posibilita al público una vista amplia del conjunto y también, en un segundo plano, la de los objetos expuestos en la planta baja. Una sala de exposiciones adicional, el patio interior y el conjunto de terrazas exteriores insertadas en la topografía y enriquecidas con restos arqueológicos, contribuyen a diversificar los contenidos y ambientes del museo configurando un espacio museográfico singular. (Fig. 79-84)

**Figura 76:** Planta esquemática del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia; Planta baja; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

**Figura 77:** Planta esquemática del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia; Planta 1º nivel; Escala 1:1000.

**Figura 78:** Sección esquemática del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia; Escala 1:1000.

76  
77 | 78





Concepto dinámico - espacio único que a la vez alberga diferentes espacios ambientales donde el flujo del público incide esencialmente en la arquitectura del museo

La aplicación en la arquitectura de los museos de los principios teóricos en que el movimiento está esencialmente ligado a nuestra percepción del espacio de exposición y a una contemplación dinámica —y a la vez posible desde varios puntos— de los objetos expuestos, alcanza su máximo exponente cuando dichos principios se materializan en un espacio único que a la vez alberga en su interior diferentes espacios ambientales.

Ratomir Bogojević es una figura relevante debido a sus trabajos de investigación sobre la influencia que ejerce la arquitectura del museo —y la distribución de su espacio— en el modo en que el público percibe y contempla las exposiciones. Ya en 1952, en su proyecto para el Museo de Silvicultura y Caza, Bogojević propone que el público transite por varios espacios puestos a diferentes niveles. Dentro de una planta cuadrada, el movimiento fluye por seis diferentes volúmenes que albergan la exposición principal. Después de atravesar el vestíbulo principal el visitante se dirige hacia una serie de espacios conectados entre sí y que están emplazados a las siguientes alturas respectivas sobre el nivel del vestíbulo: 1,50/ 2,50/ 4,90/ 2,46/ 2,18/ 1,50 metros. (Fig. 84-86) Bogojević explica del siguiente modo el propósito de tanta variedad en las dimensiones y altura de los ambientes y en los niveles de exposición: «El punto óptimo para la contemplación de objetos expuestos en espacios pequeños, formados por estructuras de

81 | 79  
82 |  
83 | 80

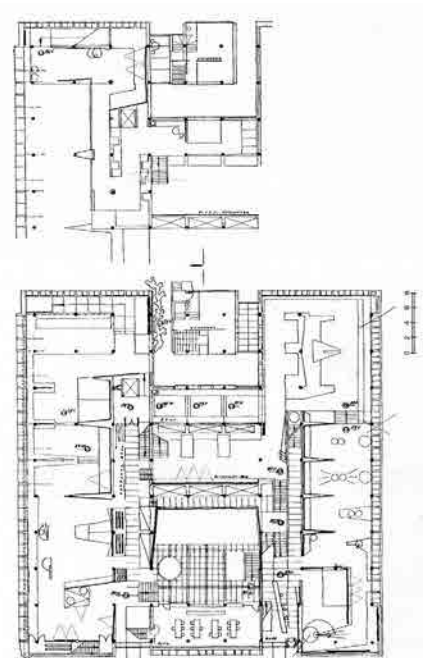
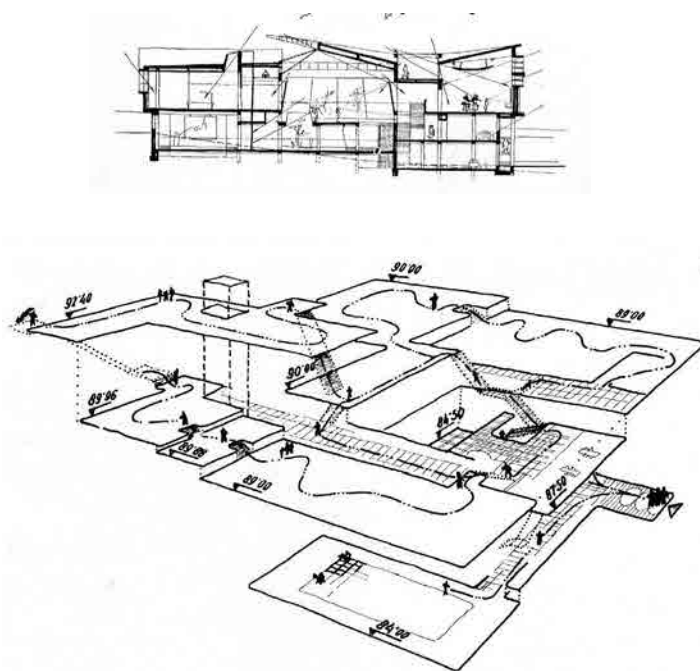
Figura 79-83: Vistas interiores / exteriores del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia. Fotografías actuales.

plástico poco profundas, se consigue en un espacio estrecho. Al contrario, los espacios y objetos de tamaño grande demandan un punto de contemplación alejado, o dos puntos, así que adecuamos estos espacios aumentando su altitud y profundidad. Debido a que según el esquema de disposición de los objetos exhibidos, el flujo de visitantes no puede alejarse ni tampoco acercarse a los puntos de contemplación –ya que éstos romperían la continuidad de dicho flujo (acercándose, volviendo, chocando, rodeando...etc.)– en aquellos espacios de exposición donde se exponen objetos de diferentes características, es obligado realizar los cambios en la profundidad y en la altura».<sup>26</sup> Podemos pues concluir que el objetivo de esta estrategia –basada en la distribución de una serie de espacios a diferentes niveles conectados entre sí por escaleras o rampas– es conseguir que tránsito del público por los diversos ambientes, esté en sintonía con las demandas museográficas que exijan las características –dimensiones, tipo y naturaleza– de las piezas expuestas; al mismo tiempo que se posibilita una conexión visual entre los mismos.

**Figura 84:** Planta del proyecto para el Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado; Ratomir Bogojević; 1952..

**Figura 85:** Sección del proyecto para el Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado; Ratomir Bogojević; 1952.

Figura 86: Esquema del recorrido por el Museo de Silvicultura y Caza.

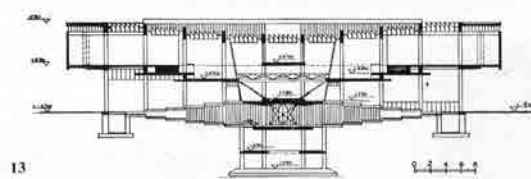
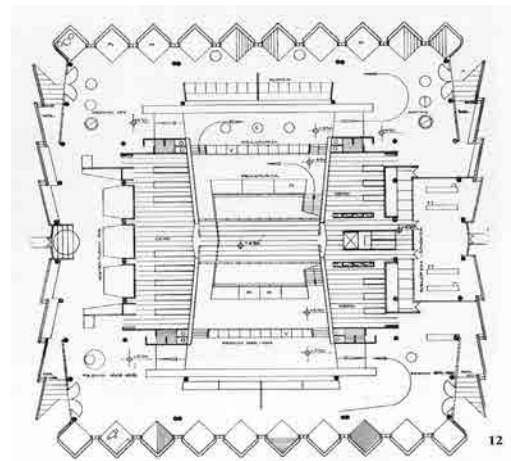
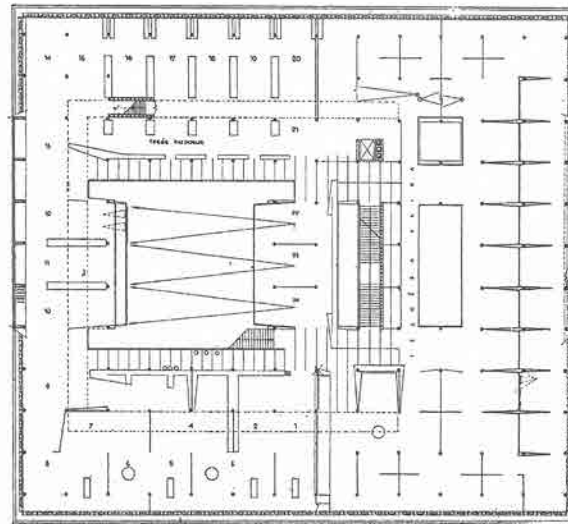
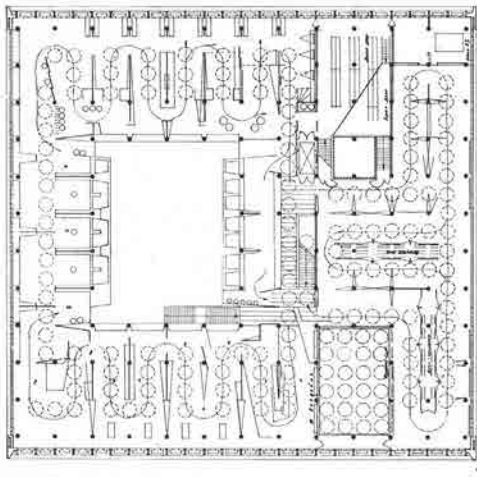


En el proyecto para el Museo de la Ciudad de Belgrado, Ratomir Bogojević sigue con las investigaciones mencionadas. El proyecto experimenta tres fases de transformaciones —su presentación al concurso general, el concurso restringido y el proyecto final— y sirve muy bien como ejemplo para ilustrar dicho desarrollo hacia el concepto dinámico de los espacios expositivos.

El proyecto presentado en el concurso general de 1954, propone un museo de una superficie total de 9270 m<sup>2</sup>, construido sobre una base de aproximadamente 59 por 62 metros. La distribución funcional básica se fundamenta en la ubicación del espacio principal –espacio destinado a exposiciones– en la planta alta. Dicho espacio lo forman una serie de recintos ligados entre si, posibilitando una comunicación exclusiva y continua a través del museo. Debido a ello la planta contiene salas de exposición pero también departamentos que sirven para otros usos. (Fig. 87)

26 Ratomir Bogojević: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovarstva u Topčideru», pág. 1124.





87 | 88  
89  
90

**Figura 87:** Planta del proyecto para el Museo de la Ciudad (concurso general), Belgrado; Ratomir Bogojević; 1954.

**Figura 88:** Planta del proyecto para el Museo de la Ciudad (concurso restringido), Belgrado; Ratomir Bogojević; 1955.

**Figura 89:** Planta del proyecto para el Museo de la Ciudad (proyecto definitivo), Belgrado; Ratomir Bogojević; 1961.

**Figura 90:** Sección del proyecto para el Museo de la Ciudad (proyecto definitivo).

Bogoević, en el concurso restringido de 1955, sin cambiar la solución formal presentada anteriormente, aumenta las dimensiones básicas y el número de plantas incrementando la superficie total en más de 20.000m<sup>2</sup>. La planta dedicada a las exposiciones, esta resuelta como espacio unitario y queda liberada por completo de usos adicionales potenciando al máximo su flexibilidad. La comunicación continua de la solución previa, se transforma ahora en una comunicación que ofrece la posibilidad de ver sólo determinadas secciones de la colección expuesta. (Fig. 88)

Durante 1960 y 1961 la propuesta varía de nuevo. Se transforma tanto en sus aspectos formales como en los funcionales. El área dedicada a las exposiciones se resuelve con una serie de niveles intermedios de dimensiones y de formas variadas. Niveles que están situados respectivamente a 4,4/ 5,3 y 6,2 metros a partir de la cota de terreno de acceso. Se posibilita así la transición del flujo por diferentes volúmenes de espacios expositivos, espacios expositivos acondicionados conforme a las características de los objetos expuestos. (Fig. 89-90)



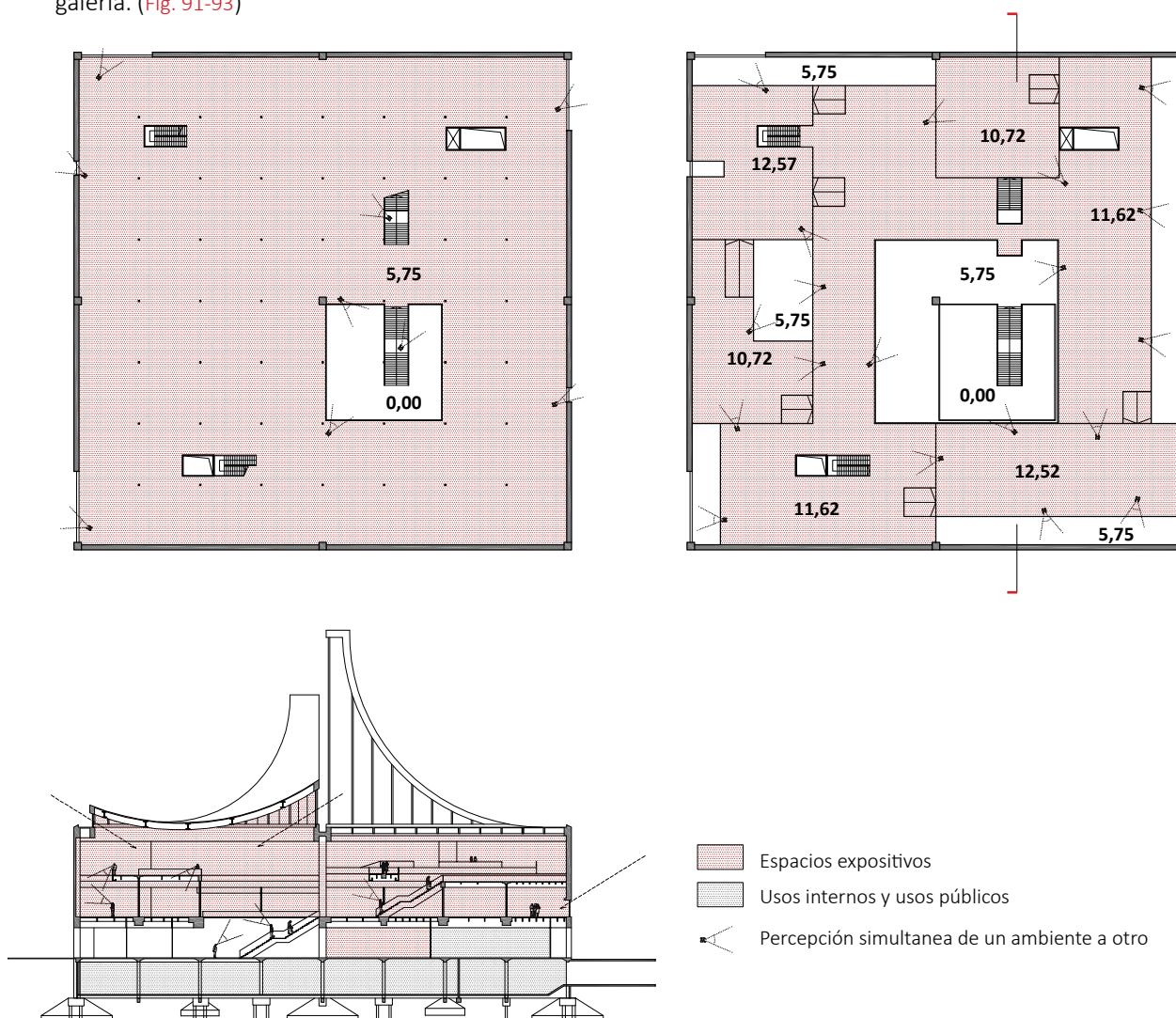
En el proyecto para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Vjenceslav Richter aplica un concepto innovador en la organización funcional que hace del área de exposición. Así este proyecto destina para exposiciones permanentes un único espacio de 70,4 por 70,4 metros y 14,2 metros de altura. Este enorme volumen unitario, está dividido en galerías de diversos tamaños y medidas. El visitante entra en la planta baja directamente al centro de la composición. Sobre él se abre un espacio interior –con todos sus valores arquitectónicos y sus piezas expuestas– que se alza hasta una altura de 19 metros y que le ofrece la posibilidad de abarcar con una sola mirada la totalidad del museo. Por la escalera central el visitante sube al nivel que se alza a 5,75 metros de la planta baja y que ocupa todo su perímetro rodeando el edificio. Para seguir, las escaleras le llevan sucesivamente a las galerías ubicadas en los siguientes niveles –10,72/ 11,62/ 12,52/ 10,72/ 12,57 metros–, galerías que están unidas entre si por rampas de inclinación atenuada. Esta distribución del espacio posibilita que la comunicación visual sea continua. Además, unas galerías poseen escaleras que permiten una circulación independiente, posibilitando también una visita fragmentada al conjunto de la colección. Los suelos de las diversas galerías llegan a los muros exteriores sólo parcialmente y contribuyen a reforzar la sensación de encontrarnos en una unidad de espacio. Esta manera de no conectar los pavimentos con los paredes facilita –al quedar libres muros de gran altura– espacios aprovechables para la adecuada exposición de obras de gran formato que el visitante puede contemplar o bien desde el primer piso o bien desde la galería. (Fig. 91-93)

**Figura 91:** Planta esquemática del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo; Planta 1º nivel; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

**Figura 92:** Planta esquemática del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo; Planta galerías; Escala 1:1000.

**Figura 93:** Sección esquemática del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo.

91 | 92  
93



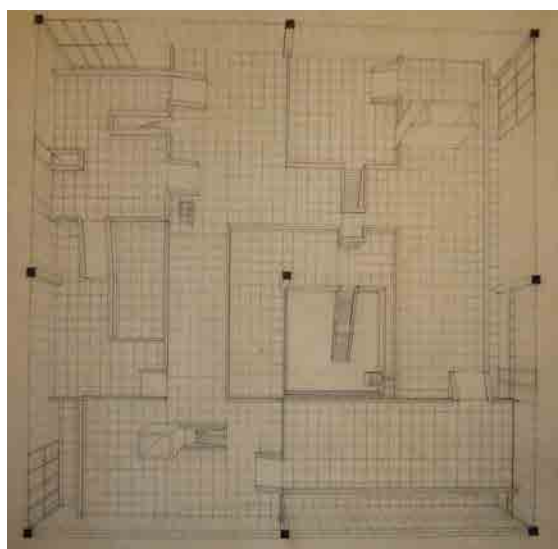
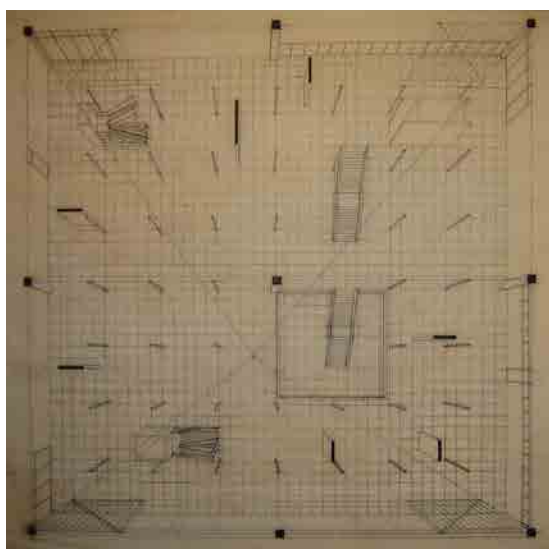
**Figura 94:** Perspectiva a vista de pájaro. Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo; Planta 1° nivel.

**Figura 95:** Perspectiva a vista de pájaro. Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo; Planta galerías.

94 | 95

El mismo autor explica que los espacios se encuentran todos «completamente vacíos, sin tabiques y por ello permiten cambios, muy flexibles, usando elementos ligeros y fáciles de instalar».<sup>27</sup> (Fig. 94-95) De este modo el concepto de espacio expositivo en una superficie diáfana de alrededor de 7000 m<sup>2</sup> queda limitado únicamente por la membrana que separa el espacio interior y el exterior, ofreciendo un alto grado de flexibilidad y una libertad total para el montaje de las exposiciones. Aún así, conviene señalar esta distribución de la construcción —que por razones desconocidas no aparece en el dibujo original de la planta del primer piso— tiene un impacto en la flexibilidad del espacio. Es decir: la construcción principal del museo consiste en 9 pilares, 8 en las fachadas y uno central en la crujía de 35 por 35 metros. Por otro lado la carga de las galerías es transmitida al suelo de la primera planta a través del soporte que ofrecen las columnas de acero situadas a cada cuarto de distancia. Es pues la distribución de este número significativo de columnas la que condiciona un aprovechamiento del espacio del primer piso. Precisamente es esta limitación a la flexibilidad, junto a la poca altura disponible debajo de las galerías, una de las críticas negativas al proyecto de los miembros de jurado.

A pesar de ello, el planteamiento general del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo introduce un concepto dinámico, de movimiento y comunicación entre los diferentes niveles que contribuye a reforzar la impresión de que todos ellos forman parte de la totalidad de un único espacio de exposición. Espacio en el que los lugares clásicos de tránsito



desaparecen y las escaleras y rampas quedan integradas. El museo ofrece al visitante una contemplación activa y una visión de la totalidad del espacio y de sus diferentes niveles y estratos. Adicionalmente las vistas de este paisaje interior se refuerzan gracias a la interacción con las vistas del paisaje exterior a través de las aberturas transparentes de los muros del edificio.

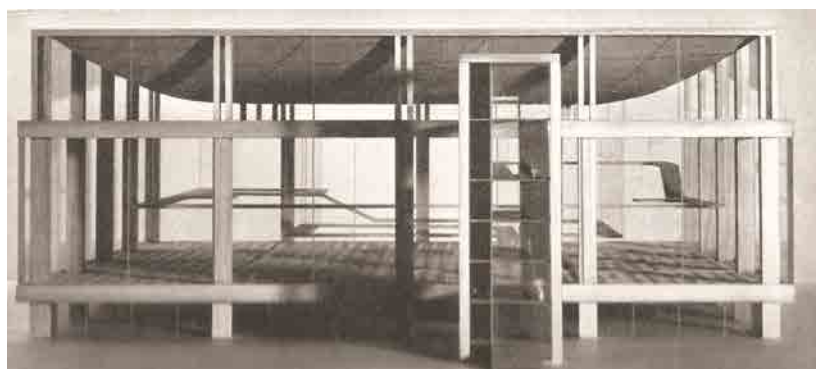
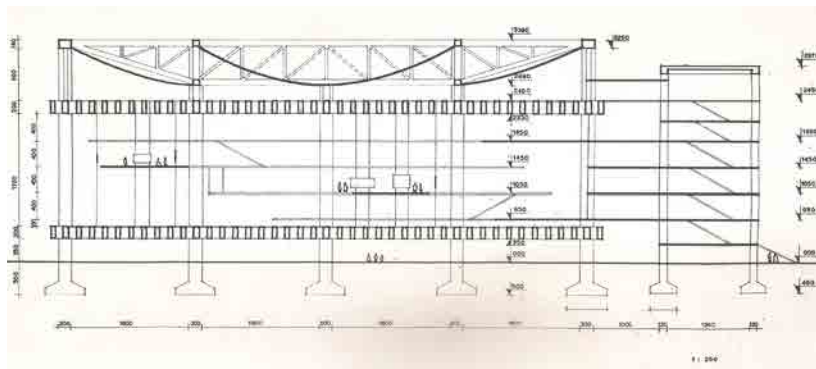
El autor mencionado hizo su mayor contribución al concepto de espacio de exposición en su proyecto utópico llamado «Estudio sobre los Museos» realizado en 1963. Este proyecto, que está enfocado desde el prisma de su adaptabilidad funcional y de las posibilidades que ofrece de interacción entre espacio y visitante, introduce interesantes innovaciones. Se parte en él de la premisa de que las obras de arte necesitan ser expuestas de modo

27 «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», pág. 19.

diferente. Este punto de partida, consecuentemente, supone una nueva manera de plantearse los museos. En el proyecto se propone organizar el movimiento –dentro de un espacio interior de 80 por 80 metros y de 17 metros de altura– por medio de una pasarela móvil; recurso que permite salvar las diferencias de nivel, según sean las necesidades de acceso a los objetos expuestos. De esta manera, se prevé que el tránsito de los visitantes fluya entre los diferentes planos y alturas. Con ello se persigue que la obra de arte expuesta forme parte de una totalidad viva y que el comportamiento del visitante interaccione con ésta. (Fig. 96-97)

**Figura 96:** Sección del proyecto de «Estudio sobre los Museos»; Vjenceslav Richter; 1963.

**Figura 97:** Maqueta del proyecto de «Estudio sobre los Museos»; Vjenceslav Richter; 1963.



El desarrollo de este concepto alcanza su cenit en el proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo. Dicho proyecto plantea un concepto innovador debido al modo en que organiza su espacio interior y al modo en que resuelve los problemas que surgen de la circulación y comunicación. Uno de sus arquitectos Ivan Antić, bastantes años después de la construcción del edificio, nos explica el concepto que guía la construcción del mismo: «Antiguamente, las pinturas eran expuestas en los espacios cerrados de galerías y paredes, mientras el Museo de Arte Contemporáneo se concibió como una estructura abierta con luz natural, inundando su interior por todos lados. A la vez, el museo fue un antecedente de aquellos espacios unitarios a los que se diversifica por medio de la utilización de planos a diferentes niveles».<sup>28</sup> Hablando sobre este tipo de esquema funcional, Antić recuerda las palabras de escultor Risto Stijović: «A la gente no le gusta subir y bajar pisos, sobre todo en edificios viejos, con cotas de siete u ocho metros de diferencia entre piso y piso. Los museos deben de ser edificios de un sólo nivel – la planta baja– o deben de solucionar como transitar de una planta a otra del modo más sencillo posible».<sup>29</sup> Son precisamente estas palabras las que sirven de inspiración al autor para crear un museo concebido

28 Según indica Ivan Antić en entrevista «Tamo gde postoji fenomen prirode teško je napraviti fenomen arhitekture», pág. 7. Entrevista realizada por V. Mitrović y M. Šilić.

29 Risto Stijović en «Arhitekta Ivan Antić», pág. 10; citado por Zoran Manević.

en base a gran cantidad de planos construidos a diferentes niveles y entrelazados de manera que es sencillo superar las diferencias de altura.

El proyecto presenta, ya desde el concurso, un planteamiento conceptual abierto en base a una red de plantas y entreplantas. El planteamiento general —las variaciones y diferencias en la altitud y el volumen de las diferentes áreas del mismo espacio— se mantiene hasta su construcción, pese a sufrir algunos cambios en la organización de ciertas funciones y en la posición de las entreplantas. Según Oliver Minić, uno de los miembros del jurado, este planteamiento es considerado positivamente: «El espacio está dividido en diferentes niveles lo que posibilita la percepción de diversas impresiones y puntos de vista del mismo, y además ésto se logra por medio de una circulación confortable. Más importante, los diversos niveles de altitud también facilitan el crear un ambiente determinado de acuerdo al tamaño y la técnica de las pinturas».<sup>30</sup>

Se accede al interior del museo por una escalera central de un sólo tramo. Escalera que desemboca en un único espacio interior formado por cinco niveles emplazados a diferente altura y entrelazados por escaleras independientes. (Fig. 98-102) No existen divisiones verticales o pasillos, facilitando de este modo la aplicación del principio de flexibilidad y adaptabilidad. El primer nivel está situado a una cota de 3,90 metros de la planta baja y se dedica para exposición de esculturas y obra gráfica. Este es el mayor desnivel que hay que salvar. Luego siguen otros niveles: 6,24 metros es el nivel reservado para las pinturas de gran formato, 8,58 metros para las pinturas de tamaño medio y el nivel superior, a una cota de 10,14 metros, para las pequeñas. Es gracias a esta organización de plataformas —que aunque ubicadas a diferentes niveles de altura están casi diluidas entre sí— por la que se consigue la integración de unos espacios que pese a ser diferenciados configuran un espacio total: las alturas límites que permite esta distribución son de 5 metros para las esculturas, 3,88 metros para la obra gráfica, 7 metros para las pinturas de gran formato y 3,1 metros para las pinturas íntimas. De este modo es posible contemplar en las plantas superiores desde diferentes ángulos los objetos expuestos en los niveles más bajos. Por otro lado, este concepto de organización de espacios y de circulación basada en desniveles logra que el visitante llegue hasta los estratos superiores paso a paso, sin cansarse. (Fig. 103-106)

Al interior del edificio también se puede acceder, además de por la escalera central, por dos escaleras laterales. En el caso de querer contemplar directamente una obra específica, la escalera central posibilita una visita selectiva. Las escaleras laterales, por el contrario, encauzan el flujo del público en un movimiento continuo y circular. También es posible hacer una pausa para descansar en alguno de los salones que se han diseñado aprovechando ángulos interiores de las fachadas, espacios de descanso que además regalan las vistas del paisaje exterior.

La esencia del concepto que ha guiado la construcción del Museo de Arte Contemporáneo se puede resumir en la frase que es título de esta sección «Hacia un paseo arquitectónico». Este concepto implica que la obra de arquitectura como la obra expuesta, se culmina y complementa a través del movimiento y el cambio, paseando, contemplando, investigando, es decir a través de una participación activa del visitante. Las palabras de Aleksej Brkić nos lo explica: «Parece que estaban preocupados por todas las relaciones y causas que influyesen en la contemplación de una obra, es decir, por aquellas relaciones que hiciesen que dentro del conjunto

98-102 | 103-106

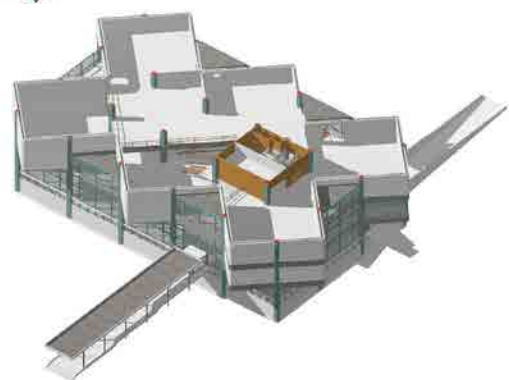
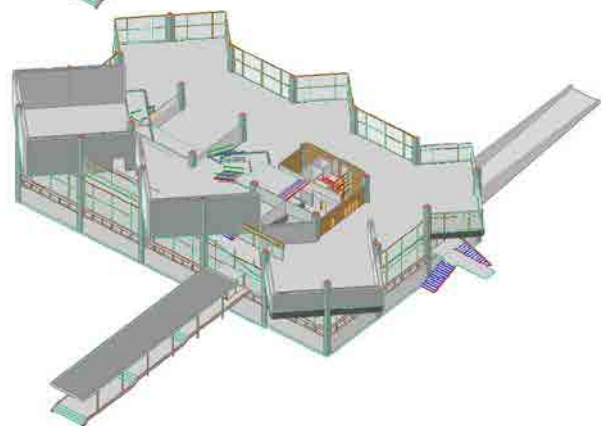
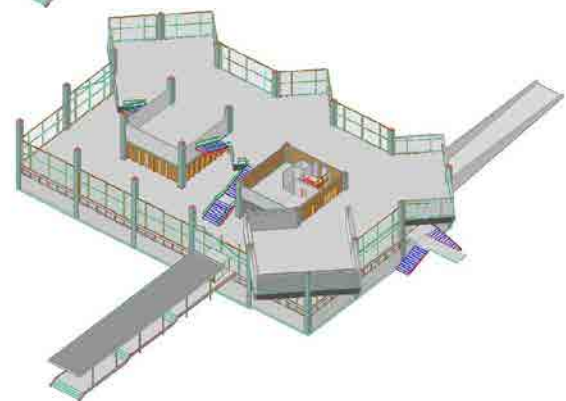
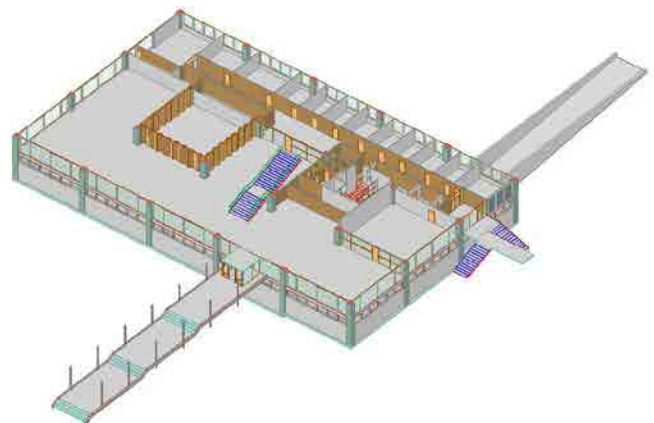
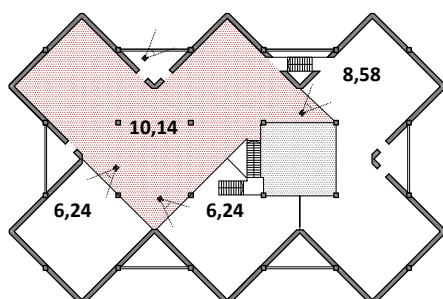
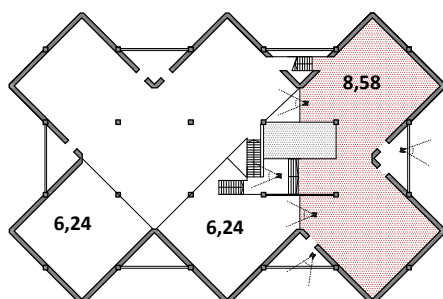
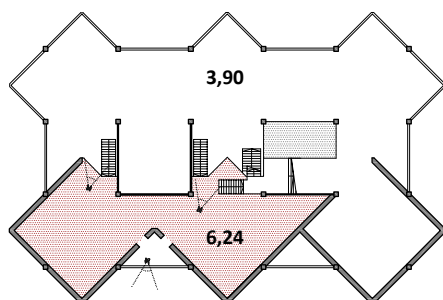
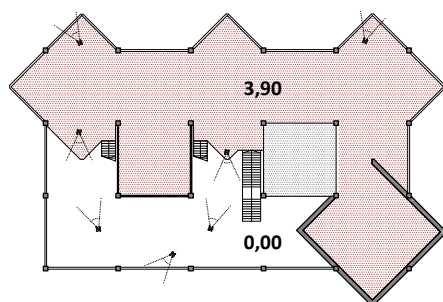
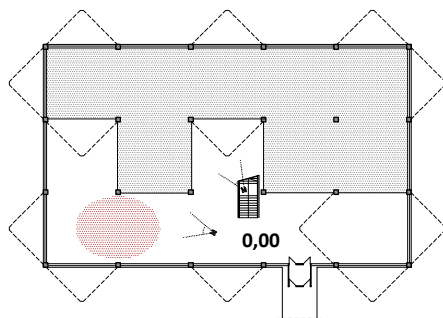
página siguiente

**Figura 98-102:** Plantas esquemáticas del Museo de Arte Contemporáneo; Plantas nivel 0,00/3,90/6,24/8,58/10,14; Escala 1:1000. Se indican las áreas de usos.

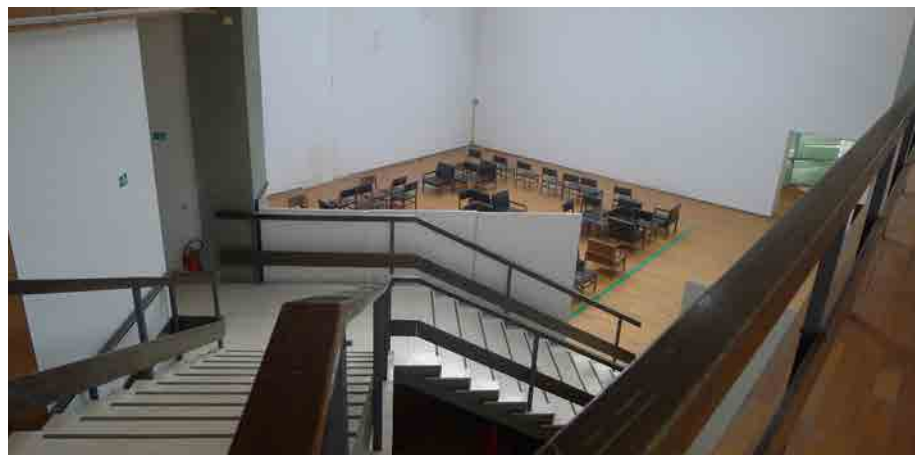
**Figura 103-106:** Modelo tridimensional del Museo de Arte Contemporáneo.

30 M.: «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», pág. 33.





- Espacios expositivos
- Usos internos y usos públicos
- Percepción simultánea de un ambiente a otro





espacial, dicha obra sea sólo en cierta medida auto-suficiente y porque ésta destacase en el espacio en la medida adecuada. Parece que estaban preocupados por facilitar una percepción de la obra expuesta que fuese suavemente dinámica y permaneciese unida a la trayectoria de movimiento del observador, exigiendo así del visitante una participación activa y potenciando no sólo la comprensión del mensaje inherente en la obra misma, sino además el intercambio de mensajes con el medio ambiente en donde el objeto se encontraba ubicado. Los autores, suponemos que con razón, centraban su investigación en el modo de agrupar los espacios, en las dimensiones, en las distancias y en las interconexiones. Pretendían con esta estrategia eliminar la atmósfera triste que surge inevitablemente de la monotonía del flujo del movimiento, de la secuencia repetitiva de salas triviales y sobre todo buscaban conservar la inspiración del visitante. Llegaban así a unas unidades limitadas por sus respectivas escalas que entrelazadas a diferentes niveles configuraban la geometría peculiar del mismo edificio». <sup>31</sup> (Fig. 107-117)

A pesar de las opiniones positivas, el museo sufre también una serie de críticas negativas, sobre todo por parte de los artistas. Oliver Minić explica una de ellas: «He oído muchas críticas de artistas. Lo que yo como

página anterior

**Figura 107-112:** Vistas interiores del Museo de Arte Contemporáneo. Fotografías actuales - las obras de reconstrucción.

**Figura 113-117:** Vistas interiores del Museo de Arte Contemporáneo; 1966.

31 Brkić: *Znakovi u kamenu: Srpska moderna arhitektura 1930–1980*, pág. 183.



arquitecto considero innovación y un logro genuino, ellos lo ven como desventaja. Dicen que en este entorno es imposible la concentración total en una pintura concreta. La posibilidad de que uno pueda ver la pintura desde diferentes ángulos y contemplarla desde diferentes niveles de altura disminuye su impacto. Precisamente por causa de esta dispersión espacial los artistas críticos con el museo piensan que las pinturas no tienen en éste un tratamiento equilibrado y parejo. El pintor y también arquitecto Leonid Šejka nos dice que sufre de agorafobia en este espacio, espacio en el que uno se siente como en el cruce de una gran metrópolis [...].<sup>32</sup>

Es lícito concluir que el interés por las posibilidades que brinda el flujo dinámico de visitantes a la vez que la preocupación para que la participación del público en la exposición sea activa y no sólo contemplativa, son las características básicas de estos dos proyectos. El principal espacio en ambos museos se soluciona conforme a este concepto específico, en el que se emplean diversos ambientes espaciales situados a distinto nivel. Mientras el espacio de exposición del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo ocupa seis niveles (una planta y cinco galerías), el del Museo de Arte Contemporáneo ocupa cuatro niveles. Así que en ambos museos se materializa este concepto, siendo posible la contemplación de los objetos expuestos desde diversos puntos de vista y posibilitando la contemplación simultánea de diversos estratos ambientales. La consideración del dinamismo creado por el tráfico del público es de una importancia determinante a la hora de plantearse como resolver estos espacios de exposición. Los elementos arquitectónicos diseñados en función del tráfico —ya sea vertical, ya horizontal— de los visitantes, rampas, escaleras, pasarelas no son sólo generadores y cauces del movimiento, sino que están directamente ligados con el espacio mismo de exposición y con los objetos exhibidos, jugando además un papel crucial en la percepción del ambiente y en la impresión que éste causa. Vemos pues que este concepto de museo sólo se realiza plenamente a través del movimiento y del cambio, en un espacio que conjuntamente con el visitante fluye y cambia, dentro de lo que llamamos la dinámica arquitectónica de un paseo.

El espacio universal, utilizado como principio fundamental en la mayoría de estos proyectos, ofrece un alto grado de adaptabilidad y flexibilidad. Principio que, a través de un proceso de experimentación e investigación, busca aumentar las posibilidades del espacio de exposición por medio de la diversidad y el dinamismo. Principio que satisface las nuevas demandas de los museos, ya que facilita crear varios ambientes expositivos y adaptarlos en consonancia con las distintas características de las piezas de arte, escogiendo el modo de presentación que resulte más adecuado. Ratomir Bogojević en sus proyectos para el Museo de Silvicultura y Caza y el Museo de la Ciudad de Belgrado inicia la aplicación de dicho concepto al crear variaciones en la profundidad y en la altura, mediante la estrategia de situar diferentes espacios ambientales a diferentes niveles del espacio principal. Finalmente en el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo y en el Museo de Arte Contemporáneo, se materializa el concepto de paseo arquitectónico mediante la repetición rítmica de diferentes espacios, de una serie de entre-pisos emplazados a diferentes niveles. La percepción plena de estos espacios solamente se consigue por medio del movimiento y del cambio, es decir a través de la interacción activa entre el espacio y el visitante. (Fig. 118)

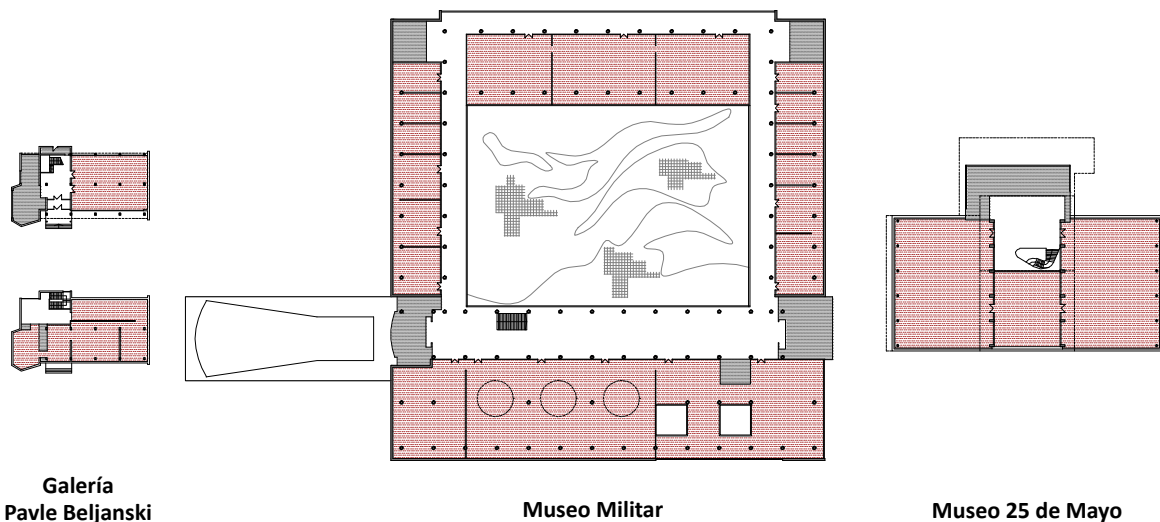
página siguiente

Figura 118: Plantas esquemáticas.

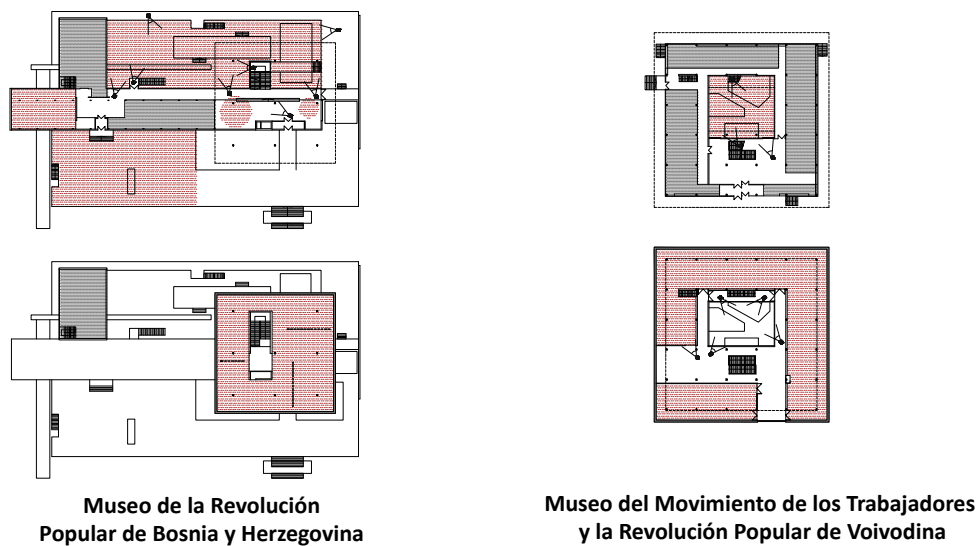
32 Oliver Minić: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», pág. 19.



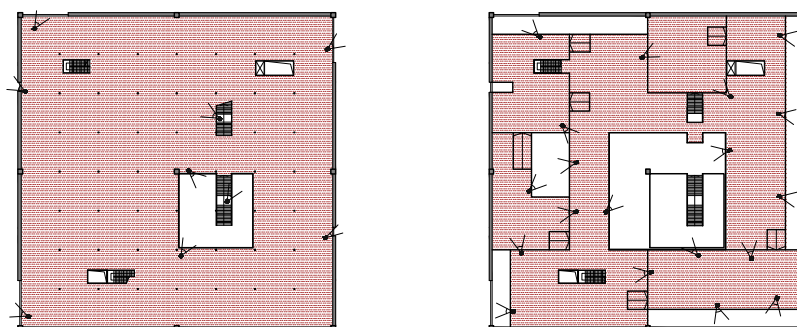
CONCEPTO ESTÁTICO -  
SUCESIVOS ESPACIOS EXPOSITIVOS



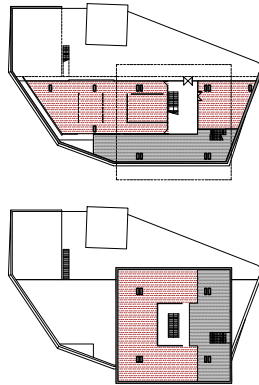
CONCEPTO DINÁMICO – MÚLTIPLES ESTRATOS  
EXPOSITIVOS DISPERSOS POR LAS PLANTAS  
CON POSIBILIDAD DE PERCEPCIÓN DESDE  
DIVERSOS PUNTOS DE VISTA



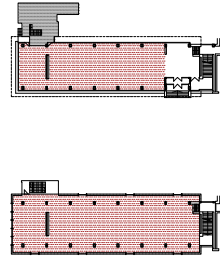
CONCEPTO DINÁMICO - ESPACIO ÚNICO QUE A LA VEZ  
ALBERGA DIFERENTES ESPACIOS AMBIENTALES DONDE  
EL FLUJO DEL PÚBLICO INCIDE ESENCIALMENTE  
EN LA ARQUITECTURA DEL MUSEO



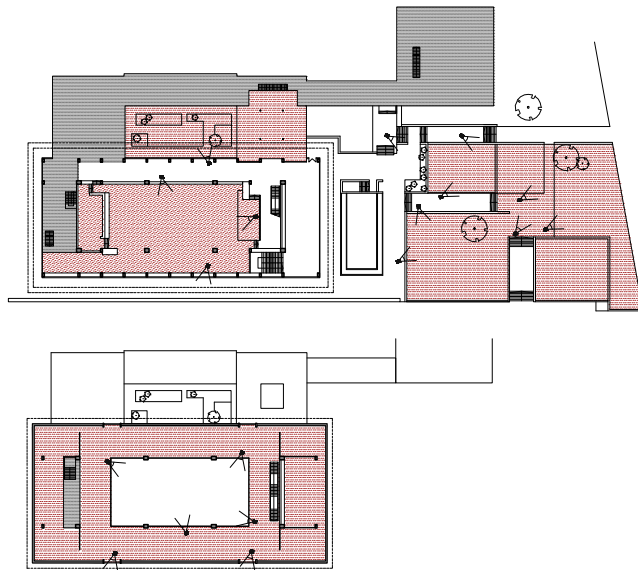
CONCEPTO ESTÁTICO – DIFERENTES ESPACIOS  
EXPOSITIVOS UNITARIOS DISTRIBUIDOS EN LAS PLANTAS  
SIN POSIBILIDAD DE PERCEPCIÓN DESDE  
DIVERSOS PUNTOS DE VISTA



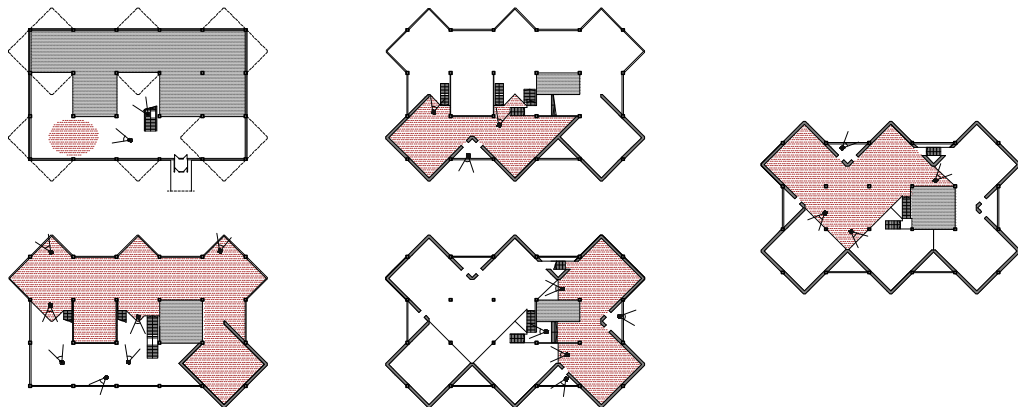
Museo de Pounje



Museo Arqueológico



Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia



Museo de Arte Contemporáneo



## Sobre la arquitectura museística yugoslava

### A modo de conclusión

Con intención de cerrar nuestro estudio, citamos la opinión de algunos de los arquitectos protagonistas de este período sobre varios de los temas predominantes de la arquitectura yugoslava.

**Sobre la arquitectura yugoslava...** «[...] si tuviera que dar una definición concisa, que determine con precisión la característica básica del odómetro de nuestra arquitectura contemporánea, probablemente se trataría de algún concepto que girase en torno al de “búsqueda”».<sup>1</sup>

**Sobre las influencias...** «Sin embargo, es lícito concluir que los arquitectos yugoslavos, en los últimos veinte años, reaccionaron rápidamente a la actualidad de los acontecimientos, en el mundo y en la arquitectura. Ellos, más rápidamente que los arquitectos de otros países, aceptaron el funcionalismo europeo contemporáneo».<sup>2</sup>

**Sobre las especificidades de arquitectura yugoslava...** «Nuestra arquitectura contemporánea —hoy en día en construcción intensiva— busca diferenciarse de acuerdo a las especificidades de nuestras necesidades en la vida social. Estas especificidades no están en conflicto con las intenciones y metas de la arquitectura moderna internacional —sino que adquieren un significado característico».<sup>3</sup>

**Sobre lo “común”...** «Somos un país que experimenta un desarrollo social, económico y cultural muy rápido, un país cuyas necesidades son mucho mayores que los recursos de que dispone. Por lo tanto lo “común” en nosotros lógicamente tendría que ser “lo racional”».<sup>4</sup>

**Sobre las ideas compartidas...** «Durante el trabajo en un problema específico hay ciertos pensamientos e ideas que nos preocupan y esta preocupación aumenta si el proceso lleva más tiempo. El creador está obsesionado con ciertas ideas y pensamientos y los transfiere a una tarea específica o a una serie de tareas que son objeto de su creación. Estas son nuestras obsesiones creativas, obsesiones derivadas de nuestra personalidad como artista. Si estos pensamientos e ideas, nos ocupan

1 Uroš Martinović: «Karakteristike jugoslovenske arhitekture», pág. 2.

2 Milorad Pantović: «Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije», pág. 38.

3 Miroslav Begović: «Dinamika života, prostora i arhitekture», pág. 7.

4 Vjenceslav Richter: «Naš Arhitektonski izraz», pág. 98.



mucho tiempo, cristalizan diferentes problemas en algo que es común. Con el tiempo, lo común conforma unos modos singulares y una línea que es específica. Una línea de expresión que nos caracteriza, que define lo que somos, que nos diferencia de los demás, y en base a la cual podemos reconocernos. Pero además, estas obsesiones influyen sobre nuestro entorno humano sobre todo cuando se trata de personas parecidas. La expansión y la cristalización gradual de estos pensamientos e ideas terminan por hacer destacar sus rasgos esenciales. Se convierten así en la obsesión de los demás. Se forman las escuelas. Las líneas o patrones de expresión y pensamiento individuales se convierten en compartidos».<sup>5</sup>

**Sobre la salida de lo “común”...** «[...] la arquitectura yugoslava, de vez en cuando, rompe las cadenas y manifiesta unas calidades espectaculares. Debido a las circunstancias, estas calidades tienen mayor valor que las que tendrían en un país cuyo ambiente fuese más favorable».<sup>6</sup>

**Sobre el estilo yugoslavo...** «Creo que no es necesario insistir en la creación de una expresión arquitectónica propia. Podemos estar bastante satisfechos si creamos edificios y ambientes de gran calidad en el marco de las ideas arquitectónicas existentes».<sup>7</sup>

En las páginas anteriores hemos examinado la arquitectura de los museos y en base a nuestro estudio nos hemos formado una visión general de la arquitectura yugoslava. Pues bien, estas opiniones, que citamos sobre la arquitectura yugoslava, nos sirven para esclarecer nuevamente el carácter y el significado de la arquitectura museística.

## Epílogo

Los capítulos previos pretenden dar un itinerario por la modernidad yugoslava tomando como eje vertebrador el estudio de los proyectos museísticos. El propósito es conocer en profundidad los criterios y las ideas que rigen el desarrollo del lenguaje arquitectónico de éstos museos y en base a ello poder dilucidar si existen, o no, rasgos genuinos que definan la arquitectura museística yugoslava de dicho período histórico.

Conforme al estudio hecho podemos concluir que no hay razones de peso suficiente para insistir en la existencia de unas características Yugoslavas específicas. A pesar de este criterio, válido en términos genéricos, se hace evidente al realizar el análisis, la presencia de ciertas tendencias que acompañan a la mayoría de los ejemplos observados.

En la Yugoslavia socialista se da una situación que contradice la opinión establecida de que tras la segunda Guerra Mundial la arquitectura moderna, de la Europa del Este, está aún en su etapa inicial. El hecho real es que en Yugoslavia, en dicho periodo, el realismo socialista se manifiesta sólo como expresión artística individual de algunos arquitectos determinados y que son la arquitectura moderna y la libertad creativa las principales protagonistas del mismo. La generación de arquitectos yugoslavos, aquella que después de

5 Ratimir Bogojević: «Opsesija u stvaralačkom radu», pág. 26.

6 Darko Venturini: «Skromnost ili neskromnost jugoslovenske arhitekture», pág. 8.

7 Ranko Trbojević: «Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije», pág. 41.

la Segunda Guerra Mundial domina el escenario arquitectónico, completa el proceso de internacionalización de la arquitectura y establece un puente de conexión con las innovaciones surgidas. La misma situación se manifiesta en el ámbito de la arquitectura de los museos.

La contemporaneidad de Yugoslavia y las necesidades recién adquiridas de un país en pleno desarrollo, tanto en sentido literal como cultural, hacen que la política cultural forme parte de las iniciativas de un poder centralizado y de los más altos organismos políticos de las repúblicas y del estado. El estado es el único responsable financiero. La actividad arquitectónica aunque subordinada al control ideológico político y dependiente económicamente de las instituciones, logra cierto grado de libertad y autonomía. De hecho las demandas ideológicas de la nueva política no tienen influencia real en la arquitectura misma, ya que su interés estriba principalmente en establecer la tipología y la temática de los museos dotándolos de un carácter institucional y emblemático y de un alto significado social. Este estado de cosas, hace que desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, la tarea de proyectar museos se transforme en un desafío privilegiado. Así, la arquitectura del museo se desarrolla en un medio ambiente configurado simultáneamente por un gran interés profesional y un alto grado de incertidumbre en el conocimiento suficiente del tema museístico. Las relaciones de causa/ efecto que se producen como resultado de estos cuatro factores –la intensa construcción del país, las turbulentas circunstancias económicas, la excesiva importancia dada a los museos y el nivel de desarrollo de la profesión misma– son las que crean el discurso común y las características específicas de la arquitectura museística. También es la causa de que los ya bien conocidos principios y estrategias de la arquitectura internacional del momento adquieran, en Yugoslavia, un acento personal.

La reconstrucción del país y el desarrollo urbano después de la guerra, hace posible que se planifique la construcción de un importante número de museos; siendo precisamente la diferencia entre el número de museos que se planifican y el que realmente se construyen, una de las características más representativas de la arquitectura de Yugoslavia durante este período. Esta disonancia, entre lo planificado y lo realizado, tiene su origen en la improvisación de las estrategias urbanísticas, en los vaivenes de la situación económica y en unos planteamientos excesivamente ambiciosos. Las constantes transformaciones urbanísticas alteran no sólo el número de museos planificados sino además los emplazamientos previstos para su construcción. En efecto, esta situación de inestabilidad de los planteamientos urbanísticos junto a las incoherencias en su planificación –iniciativas sin control, continuos cambios en las soluciones elegidas, improvisaciones para adaptar los proyectos a las nuevas condiciones que surgen continuamente etc.– es la causa de que la mayoría de estas iniciativas y proyectos nunca lleguen a realizarse. Como hemos anotado a esta situación también contribuye el ritmo intenso de desarrollo y construcción y unas actitudes demasiado ambiciosas. Buen ejemplo de ello son precisamente los museos, ya que –al ser entendidos, dichos edificios, como la mejor manera de presentar ante la sociedad y ante el mundo la fuerza del recién fundado Estado Socialista– son a menudo proyectados con pretensiones de grandeza y formando parte de unos complejos museísticos faraónicos, que no tienen en cuenta las posibilidades económicas reales de la sociedad.

La relación que se establece entre el museo como institución pública, el museo como obra de arquitectura y el entorno en que está ubicado es una de las peculiaridades que caracteriza a esta región y que influye en que términos como «museo en el parque» y «museo-caja» cobren un significado y una resonancia especial.

El museo como institución pública asume un alto significado social. El papel educativo y pedagógico atribuido a los museos y el deseo de atraer a un gran número de visitantes son las condiciones que más influyen en la elección de su emplazamiento. Debido a ello el museo se aleja de las partes históricas de la ciudad, y se sitúa en parques y áreas verdes. En la planificación de los nuevos conjuntos urbanos, los museos se planean dentro de las áreas verdes, mientras que en las partes históricas los museos se sitúan fuera de los límites del entramado propiamente urbano conectándoles con los parques. El museo —que se vincula con lo intelectual y lo espiritual— apartado así físicamente de la vida cotidiana y de las esferas de la actividad urbana, tiende ahora a integrarse más con áreas y actividades de recreo o descanso.

La estrategia seguida en este tipo de emplazamiento, es decir el museo en el parque, suele ser la construcción de edificios aislados, monumentos del tipo museo-caja. Ello es significativo porque dicha estrategia es contraria a la común; es decir, la costumbre de optar por una actitud contextual, aquella que dispersa volúmenes apaisados y autónomos por el entorno, donde la naturaleza forme parte integrante del museo mismo y conduce al visitante por un recorrido a través del paisaje. En el caso específico de Yugoslavia el museo-caja —entendido en general como un recinto geométrico, homogéneo y de carácter neutro— adquiere un significado diametralmente opuesto. Se transforma en un recipiente básico de rasgos esenciales con la vocación de convertirse en un gesto de valor arquitectónico y reflejar ciertos rasgos sublimes. Así los museos, del mismo modo que el entorno urbanístico los potencia, se conviertan en edificios que simbolizan y acentúan expresivamente a la ciudad. Éstos —aunque emplazados en un entorno natural más que urbano, periférico más que central— buscan con frecuencia convertirse en símbolo del entramado urbanístico y representar el foco de interés que lo signifique.

Otro aspecto importante que en gran manera determina el desarrollo de la arquitectura son los concursos. A pesar de la loable intención de convocarlos con el fin de conseguir las mejores propuestas arquitectónicas, las circunstancias que los acompañan hacen que sea una característica constante el empleo de recursos reiterativos en la solución de los proyectos. Así, la exclusiva participación de arquitectos yugoslavos, la falta de confianza en el conocimiento preciso de la temática, la inseguridad en las decisiones e imparcialidad del jurado y sobretodo el intercambio de ideas e influencias que se origina entre los participantes, provocan la utilización en las soluciones presentadas de cierto número de principios repetitivos. Principios que se manifiestan en el perfil exterior del edificio y en el tratamiento artístico dado a las fachadas, mediante la utilización de volúmenes geométricos y compactos carentes de pretenciosidad formal. Estos museos contenedores tienen un predominio absoluto. También se manifiestan criterios repetitivos en el ordenamiento de los espacios expositivos, criterios que utilizan con frecuencia el espacio de uso indefinido con el fin de conseguir un elevado grado de adaptabilidad y flexibilidad.

Al mismo tiempo es de notar, que en un punto del desarrollo de la arquitectura museística, ésta «rompe sus cadenas y manifiesta calidades

espectaculares». Se avanza tanto en lo formal como en lo funcional. La esencia de estos conceptos innovadores queda resumida en frases como «Hacia una escultura útil» y «Hacia un paseo arquitectónico». Mientras que las propuestas formales más genuinas son por lo común consecuencia de iniciativas individuales y se materializan en diferentes soluciones formales, el proceso de experimentación e investigación en el ámbito de lo funcional evoluciona a partir de una misma matriz, siendo ésta una de las peculiaridades de la región.

Desde los primeros proyectos de principios de los años sesenta, se inicia una tendencia cuya meta es incrementar las posibilidades del espacio de exposición por medio de la aplicación de criterios de diversidad y dinamismo. Estos nuevos enfoques teóricos se consiguen principalmente transformando el total del espacio expositivo en múltiples espacios de diferentes ambientes. Espacios fragmentados y interconectados visualmente están adaptados de acuerdo a las distintas características de las piezas museísticas expuestas. Además, las áreas de circulación, cobran una función ahora relevante. Ligadas directamente con el espacio mismo de exposición, facilitan su percepción y la impresión general que el conjunto causa. El recorrido del visitante origina un flujo dinámico que tiene el propósito de facilitar que la participación del público sea activa y no sólo contemplativa. Precisamente dichas características —el proceso de transformación del interior del museo en busca del dinamismo y de la diversidad arquitectónica— son las contribuciones más evidentes de los museos yugoslavos a la arquitectura museística. El interés por crear espacios que se realizan plenamente sólo a través del movimiento, potenciando así la interacción y la implicación de un público activo, es una de las peculiaridades más significativas y trascendentes de este periodo.

Los museos que plasman la materialización de estos dos conceptos, conceptos resumidos en frases «Hacia una escultura útil» y «Hacia un paseo arquitectónico», destacan como la culminación de este período histórico.





## Chapter VI

### About Yugoslav museum architecture

#### As a conclusion

With a view of concluding this study, we quote below the opinion of several architects who were the protagonists of this period on various dominant topics of Yugoslav architecture.

**On Yugoslav architecture...** «[...] if I had to give one concise definition that precisely defines the basic characteristics of our modern architecture, it would probably be about the concept circulating around the term “search”».<sup>1</sup>

**On influences...** «However, it is fair to conclude that Yugoslav architects in the last twenty years have quickly responded to current events in the world of architecture. They embraced contemporary European functionalism faster than architects from other countries».<sup>2</sup>

**On distinctiveness of Yugoslav architecture...** «Our contemporary architecture – now in intensive upbuilding – is trying to differentiate according to the particularity of our needs in social life. These specifics are not in conflict with the aims and objectives of international modern architecture – but they get a distinctive meaning».<sup>3</sup>

**On “general”...** «We are a country experiencing very rapid social, economic and cultural development, a country whose needs are much greater than the resources available. Therefore, the “general” with us should logically be “rational”».<sup>4</sup>

**On shared ideas...** «While working on a particular issue, there are some thoughts and ideas that we care about and this concern is increased if the process takes longer. The creator is obsessed with certain ideas and thoughts and transmits them to a specific task or a series of tasks that are the subject of his creation. These are our creative obsessions, obsessions stemming from our personality as an artist. If these ideas and thoughts occupy us for a long time, they crystallize various problems into something that is common. In time, the general produces special ways and one specific line. One line of expression that characterizes us, that defines who we are, what sets us apart from others and based on which we can be recognized. Moreover, these obsessions influence our human environment. Gradual crystallization of these thoughts and ideas end by becoming an obsession of others. Schools are formed. Individual lines or models of expression and thoughts become common».<sup>5</sup>

**On leaving the “general”...** «[...] the Yugoslav architecture take, occasionally, the shackles off and shows exceptional quality. Given the circumstances, these qualities have a greater value than it would have in a country whose environment would be more favorable».<sup>6</sup>

**On Yugoslav-style...** «I think it is not necessary to insist on creating own architectural expression. We can be quite satisfied if we create buildings and urban complexes of high quality within the existing architectural ideas».<sup>7</sup>

In the previous sections, we discuss the museum architecture and we created a general image of the Yugoslav architecture on the basis of our study. Thus, these opinions we quoted on Yugoslav architecture helps us to re-clarify the nature and meaning of museum architecture.

#### Epilogue

Previous chapters should represent the trajectory of Yugoslav modernism taking the study of museum projects as a basis. The purpose was to find out more about the criteria and ideas that govern the development of the architectural language of these museums and to determine, on the basis of that, whether there are or not the real features defining Yugoslav museum architecture of this historical period.

According to the study we can conclude that there are no enough solid reasons to insist on the existence of specific Yugoslav features. Despite this criterion, performed analysis clearly shows the presence of certain trends accompanying most of the observed cases.

In socialist Yugoslavia, there was a situation in conflict with the established view that, after the World War II, the modern architecture of Eastern Europe was still in its infancy. The real fact is that in Yugoslavia, in this period, Socialist Realism manifests only as an individual artistic expression of certain architects but its main protagonists are modern architecture and creative freedom. Generation of Yugoslav architects, the one that after the World War II dominated the architectural scene, completes the process of internationalization of architecture and creates a bridge connecting it with innovations that have emerged. The same situation is also apparent in the field of museum architecture.

Contemporary Yugoslav circumstances and the needs that have emerged a country being in full development, in both the literal and the cultural sense, make that cultural policy is an integral part of the initiatives of the centralized power and the highest political authorities. The state is the sole financier. Architectural activity, although subordinate to the ideological and political control and economically dependent on institutions, reaches a certain degree of freedom and autonomy. Actually, ideological demands of the new policy have no real impact on the architecture itself, since its interest lies mainly in establishing typologies and subject matters of museums giving them an institutional and symbolic character with high social significance. This state of affairs makes that, from a purely architectural point of view, the task of designing a museum becomes a challenge. Thus, the museum

1 Uroš Martinović: «Karakteristike jugoslovenske arhitekture», p. 2.  
 2 Milorad Pantović: «Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije», p. 38.  
 3 Miroslav Begović: «Dinamika života, prostora i arhitekture», p. 7.  
 4 Vjenceslav Richter: «Naš Arhitektonski izraz», p. 98.  
 5 Rata Bogojević: «Opsesija u stvaralačkom radu», p. 26.  
 6 Darko Venturini: «Skromnost ili neskromnost jugoslovenske arhitekture», p. 8.  
 7 Ranko Trbojević: «Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije», p. 41.

architecture develops in an environment that is both a great professional interest and a high degree of uncertainty of sufficient knowledge of the subject matter of the museum. The cause-effect relationship established as a result of four factors –intensive construction of the country, the turbulent economic conditions, lavish importance given to museums and the level of development of the profession itself– produces a common discourse and special features of the museum architecture. This is also the reason why already well-known principles and strategies of international architecture at that point in Yugoslavia get a personal touch.

Rebuilding of the country and urban development after the war give the possibility of planning the construction of a significant number of museums. This difference between the number of planned museums and those who were really built is one of the most important features of the architecture of Yugoslavia during this period. This discrepancy, between the planned and the realized, results from the improvisation of urban strategy, from the ups and downs of the economic situation and from overly ambitious plans. Constant urban transformation changes not only the planned number of museums but also sites proposed for their construction. This very situation of instability of urban planning together with inconsistencies in its planning –initiatives without control, constant changes of selected solutions, improvisation in adapting projects to the new conditions that are constantly appearing etc.– are the reason why most of these initiatives and projects have never been realized. As we mentioned, this situation was also contributed by the intense pace of development and construction and overly ambitious attitudes. Museums are a good example of this, since –as these buildings were considered the best way to show the society and the world the power of just formed socialist state– they are often designed with grandiose pretensions and as an integral part of Pharaonic museum complex, not paying attention to the real economic possibilities of the society.

A relationship that is created between the museum as a public institution, museum as an architectural work of art and the context in which it is situated, represents a peculiarity that characterizes this field and affect that terms such as “museum in a park” and “museum-box” get a special significance and echo. A museum as a public institution receives high social importance. The educational and pedagogical role given to museums and the desire to attract a large number of visitors represents conditions having most influence on the selection of a location. Because of this, a museum is moving away from the historical parts of the city and placed in parks and green areas. In planning new residential areas, museums are planned within the green areas, while in the historical parts of the city, museums are placed outside the boundaries of the real urban core and connected to parks. The museum –linked to the intellectual and spiritual– this way physically separated from everyday life and city life, now tends to be more integrated in the field and activities of recreation and leisure.

The strategy following this type of location, i.e. a museum in the park, usually involves the construction of free-standing buildings, monuments of a museum-box type. This is significant because the aforementioned strategy is contrary to the usual; i.e., the habit of opting for a contextual approach, one that dispersed volumes, where nature is an integral part of the museum itself and leads visitors along a path across the landscape. In the particular case in Yugoslavia a museum-box –which is generally geometrical, homogeneous unity having neutral character– has a diametrically opposite meaning. It converts into a basic container with important functions and role to become a gesture of architectural value and to reflect a certain sublime features. Thus the museums, potentiated by their urban environment or by their dimensions, convert into buildings that symbolize and give a strong expression of the city. They –although located more in the natural environment than in the city center– constantly seek to become a symbol of the urban core and represent a significant focus of interest.

Another important aspect that significantly determines the development of the architecture are competitions. Despite the good intentions to be launched with the aim to obtain the best architectural solutions, the conditions accompanying them lead to constantly repeating the same use of resources for design solutions. So, exclusive participation of Yugoslav architects, lack of confidence in the subject matter expertise, uncertainty in decision making of the jury and especially the exchange of ideas and influences that are created among participants, lead to the use of a number of principles that are repeated in the presented solutions. The principles seen in the outer building profile and artistic treatment of the facade, using compact geometrical shapes which are devoid of formal potentiality. These museums containers completely dominate. It is also notices that the principles are repeated in the arrangement of exhibition space, the principles which often use uninterrupted interior space in order to achieve a high degree of adaptation and flexibility.

It should be pointed out, at the same time, that at one point the development of museum architecture “breaks its own chains and shows exceptional quality”. There is progress in both formal and functional term. The essence of these innovative concepts can be summarized in a sentence “Towards useful sculpture” and “Towards architectural promenade”. While the most successful formal proposals are usually a consequence of individual initiatives materialized in different formal solutions, the process of experimentation and research within the functional evolves from one same matrix and represents one more peculiarity.

From the first projects in the early sixties, a trend has started aimed to increase the possibilities of an exhibition space using the criteria of diversification and dynamism. These new theoretical approaches are primarily achieved by transforming the entire exhibition space in several areas with different ambiances. Divided and mutually visually connected spaces were adapted according to the different characteristics of museum exhibits. In addition, the communication space receives a significant function. It is directly connected to the exhibition space and therefore allows its perception and general impression that the unity creates. A visitor circulation create a dynamic flow which aims to facilitate the active participation of the audience, not just contemplatively. The process of transforming the interior of the museum into search of dynamics and architectural diversification is the clearest contribution of Yugoslav museums to the museum architecture. The interest to create spaces that are fully realized only through movement, thus stressing the interaction and active involvement of the audience, is one of the most transcendental features of this period.

Museums, which are reflected in the materialization of these two concepts, which can be summed up in the phrases “Towards useful architecture” and “Towards architectural promenade”, are pointed out as the culmination of this historical period.

## Libros:

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología y museografía*, Barcelona: Serbal, 1999.

BJELOUSOV, Vladimir Nikolaevič: *Современая архитектура Югослави*, Moscú: Stroizdat, 1973. [*La arquitectura contemporánea en Yugoslavia*]

*Beograd, Novi Beograd*, Belgrado: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1967. [*Belgrado, Nuevo Belgrado*]

*Novi Beograd*, Belgrado: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1961. [*Nuevo Belgrado*]

BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BLAGOJEVIĆ, Ljiljana: *Novi Beograd - osporeni modernizam*, Belgrado: Zavod za udžbenike, 2007. [*Nuevo Belgrado - la modernidad impugnada*]

BOESIGER W., y H. GIRSBURG: *Le Corbusier 1910–1965*, Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

BOGUNOVIĆ, Slobodan: *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka: arhitektura, arhitekti, pojmovi (1)*, Belgrado: Beogradska knjiga, 2005. [*Enciclopedia de arquitectura de Belgrado, siglos XIX y XX: la arquitectura, los arquitectos, los conceptos (1)*]

BOLAÑOS, María: *Historia de los Museos en España: memoria, cultura y sociedad*, Gijón: Trea, 1997.

BRDAR, Valentina: *Ivo Kurtović*, Belgrado: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011. [*Ivo Kurtović*]

BRAWNE, Michael: *The New Museum: Architecture and Display*, Londres: The Architectural Press, 1965.

— *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display Techniques*, Nueva York: Architectural Book, 1982.



BRKIĆ, Aleksej: *Znakovi u kamenu: Srpska moderna arhitektura 1930-1980*, Belgrado: Savez arhitekata Srbije, 1992. [*Los signos en la piedra: La arquitectura moderna serbia 1930-1980*]

CURTIS, William J.R.: *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid: Hermann Blume, 1986.

DOBROVIĆ, Nikola: *Urbanizam kroz vekove. Deo 1, Jugoslavija*, Belgrado: Naučna knjiga, 1950. [*El urbanismo a lo largo de los siglos. Parte 1, Yugoslavia*]

— *Obnova i izgradnja Beograda: konture budućeg grada*, Belgrado: Urbanistički institut, 1946. [*Rehabilitación y construcción de Belgrado: el perfil de la futura ciudad*]

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

GRABRIJAN, Dušan, y Juraj NEIDHARDT: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno=Architecture of Bosnia and the way modernity*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.

GREUB Suzanne, y Thierry GREUB: *Museums in the 21st century: Concepts, Projects, Buildings*, Munich-Londres-Nueva York: Prestel, 1999.

GOB, André, y Noémie DROUGUET: *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Belgrado: Clio: Narodni muzej, 2009. [*Museología. Historia, desarrollo, temas de actualidad*]

GOLDZAMT, Edmund: *El Urbanismo en la Europa socialista*, Barcelona: Gili, 1980.

HORVAT-PINTARIĆ, Vera: *Vjenceslav Richter*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970. [*Vjenceslav Richter*]

JENCKS, Charles: *Movimientos modernos en arquitectura*, Madrid: Hermann Blume, 1983.

JODIDO Philip, Laurent Le BON, y Aurélien LEMONIER (eds.): *Masterpieces? Museum architecture, France, 1937-2014*, Metz: Centre Pompidou-Metz, 2010.

JOVANOVIĆ, Miodrag: *Muzeologija i zaštita spomenika kulture*, Belgrado: Filozofski fakultet: Plato, 1994. [*Museología y protección del patrimonio cultural*]

KULIĆ, Vladimir, Maroje MRDULJAŠ, y Wolfgang THALER: *Modernism in-between: the mediatory architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlín: Jovis, 2012.

KULIĆ, Vladimir, y Maroje MRDULJAŠ (eds.): *Unfinished modernisations - between utopia and pragmatism: architecture and urban planning in the former Yugoslavia and the successor states*, Zagreb: Croatian Architect's Association, 2012.

KOJIĆ, Branislav: *Društveni uslovi razvitka arhitektonske struke u Beogradu: 1920-1940. godine*, Belgrado: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1979. [*Condiciones sociales en el desarrollo profesional de la arquitectura en Belgrado desde 1920 hasta 1940*]

KARLIĆ-KAPETANOVIĆ, Jelica: *Juraj Najdhart: život i djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990. [*Juraj Najdhart: La vida y la obra*]

KULTERMANN, Udo: *Arquitectura contemporánea en Europa oriental: URSS, Polonia, República Democrática Alemana, Checoslovaquia, Hungría, Rumania, Bulgaria, Yugoslavia*, Barcelona: Stylos, 1989.

KUMOVIĆ, M. Mladenko: *Muzeji u Vojvodini (1847-1997)*. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 2001. [*Los museos en Voivodina (1847-1997)*]

LAMPUGNANI, Vittorio (ed.): *Museum architecture in Frankfurt 1980–1990*, Múnich: Prestel, 1990.

LAMPUGNANI, Magnano Vittorio, y Agnelli SACHS (eds.): *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Múnich: Prestel, 1999.

LAYUNO, Rosas, y María ANGELES: *Museos de arte contemporáneo en España: del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Gijón: Trea, 2004.

LINARES, José: *Museo, arquitectura y museografía*, La Habana: Fondo de Desarrollo de la Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura, 1994.

LEVIN, Michael D.: *The Modern Museum: Temple or Showroom*, Jerusalém-Tel-aviv: Dvir, 1983.

MACURA, Milorad: «Arhitekt i projektovanje (1950)», en *Srpska arhitektura 1900-1970*, katalog izložbe, Belgrado: Muzej savremene umetnosti, 1972. [*El arquitecto y el diseño (1950)*]

MAKSIMOVIĆ, Branko: *Idejni razvoj srpskog urbanizma. Period rekonstrukcije gradova do 1914. godine*, Beograd: SANU, 1978. [*Desarrollo del urbanismo serbio. El período de la reconstrucción de las ciudades hasta 1914*]

McCLELLAN, Andrew: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California, 2008.

MANEVIĆ, Zoran (ed.): *Leksikon srpskih arhitekata XIX i XX veka*, Belgrado: Klub arhitekata, Građevinska knjiga, 1999. [*Léxico de los arquitectos serbios de los siglos XIX y XX*]

— «Novija srpska arhitektura» en *Srpska arhitektura 1900-1970*, katalog izložbe, Belgrado: Muzej savremene umetnosti, 1972. [*«Arquitectura serbia contemporánea» en Arquitectura serbia: 1900-1970*]

— «Srpska arhitektura XX veka» en *Arhitektura XX vijeka-umjetnost na tlu Jugoslavije*, Beograd: Prosveta, 1986. [*«La arquitectura serbia en el siglo XX» en Arquitectura del siglo XX - el arte en Yugoslavia*]

MLADENOVIĆ, Ivica: *55 istaknutih jugoslovenskih arhitekata*, Belgrado: Studio Linija A, 1989. [*55 arquitectos yugoslavos destacados*]

MAMBRIANI, Alberto: *L'Architettura moderna nei paesi balcanici*, Bologna: Cappelli, 1970.

MARINKOVIĆ, Dimitrije: «Novi Sad» en Mihajlo MITROVIĆ: *Gradovi i naselja u Srbiji: razvoj, urbanistički planovi i izgradnja: 1946-1951*, Belgrado: Urbanistički zavod NRS, 1953. [*«Novi Sad» en Los ciudades y los pueblos en Serbia: el desarrollo, la planificación urbana y la construcción: 1946-1951*]

MARKOVIĆ, Jovan Dj.: *Novi Beograd: 1948-1968*, Belgrado Nuevo: Skupština opštine, 1968. [*Nuevo Belgrado: 1948-1968*]

MAROEVIĆ, Ivo: *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993. [*Introducción a la Museología*]

MITROVIĆ, Vladimir: *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, Novi Sad: Akademska knjiga: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010. [*La arquitectura del siglo XX en Voivodina*]

MONTANER, Josep Maria: *Museos para el nuevo siglo. Museums for the New Century*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

— *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

— *Nuevos museos: Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

— *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MONTANER, Josep Maria, y Jordi OLIVERAS: *Los museos de la última generación. The museums of the last generation*, Londres: Academy Editions; Nueva York: St Martin's Press, 1986.

MUÑOZ COSME, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007.

NAREDI-RAINER von, Paul: *Museum buildings: a design manual*, Basel, Berlín, Boston: Birkhäuser, 2004.

NEWHOUSE, Victoria: *Towards a New Museum*, Nueva York: Monacelli Press, 1998.

ODAK, Tomislav: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, Zagreb: Studio forma urbis:UPI-2M plus, 2006. [*Arquitectura croata en el siglo XX: Proyectos no realizados*]

OLIVA, Achille Bonito (ed.): *Muzeji koji privlače pažnju: u žiži javnosti*, Belgrado: Clio: Narodni muzej, 2010. [*Museos que llaman la atención*]

OTAŠEVIĆ, Dušan, y Dušan KOJOVIĆ: *Muzeji novije istorije*, Sarajevo: Muzej revolucije Bosne i Hercegovine, memorijalni muzeji i nacionalni parkovi Bosne i Hercegovine, 1987. [*Los museos de la historia emergente*]

PEROVIĆ, Miloš R.: *Srpska arhitektura XX veka, od istoricizma do drugog modernizma*, Belgrado: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003. [*Arquitectura serbia en el siglo XX*]

PEVSNER, Nikolaus: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

POPOV, Dušan: *Novi Sad: 1944-1964*, Novi Sad: Matica srpska, 1964. [*Novi Sad: 1944-1964*]

POULOT, Dominique: *Museo y Museología*, Madrid: Abada Ed. 2011.

PROTIĆ, Miodrag B.: *Muzej savremene umetnosti u Beogradu: razlozi i ciljevi*, Belgrado: Izdanje Muzeja savremene umetnosti, 1965. [*Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado: motivos y objetivos*]

— *Nojeva barka*, Belgrado: Srpska književna zadruga, 2000. [*El arca de Noe*]

RADOVIĆ MAHEČIĆ, Darja: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih – Modern Architecture in Croatia 1930's*, Zagreb: Školska knjiga: Institut za povijest umjetnosti, 2007.

REDEP, Draško: *Novi Sad grad na reci: jedna monografija Novog Sada*, Novi Sad: Matica srpska, 1965. [*Novi Sad una ciudad en el río: una monografía de Novi Sad*]

RICO, Juan Carlos: *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*, Madrid: Sílex, 1994.

— *Manual práctico de museología y técnicas expositivas*, Madrid: Sílex, 2006.

SEARING, Helen: *New American art museums*, Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1982.

— *Art spaces the architecture of four Tates*, London: Tate publishing, 2004.

STEPHENS, Suzanne (ed.): *Building the New Museum*, Nueva York: The Architectural League of the New York. Princeton Architectural Press, 1986.

STOJANOVIĆ, Branislav, y Uroš, MARTINOVIĆ: *Beograd 1945-1975. Urbanizam. Arhitektura*, Belgrado: Tehnička Knjiga, 1978. [*Belgrado 1945-1975. Urbanismo. Arquitectura*]

ŠTRAUS, Ivan: *Arhitektura Jugoslavije, 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost, 1991. [*Arquitectura yugoslava, 1945-1990*]

— *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1945-1995 - The architecture of Bosnia and Herzegovina 1945-1995*, Sarajevo: OKO, 1998. [*Arquitectura en Bosnia y Herzegovina 1945-1995*]

— *Nova bosanskohercegovačka arhitektura: 1945-1975*, Sarajevo: Svjetlost, 1977. [*Nueva arquitectura en Bosnia y Herzegovina: 1945-1975*]

*Tekstovi, nacrti, fotografije projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije*, Belgrado: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, 1977. [*Los textos, los dibujos y las fotografías del Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo*]

TILDEN, Scott J, y Paul ROCHELEAU (eds.): *Architecture for art: American art museums, 1938-2008*, Nueva York: H. N. Abrams, 2004.

TODIĆ, Milanka: *Fotografija i propaganda 1945-1958*, Banja Luka: JU Književna zadruga, 2005. [*Fotografía y propaganda 1945-1958*]



VV AA: *El arquitecto y el Museo*, Junta de Andalucía: Jerez de la frontera, 1990.

VV AA: *Ivan Vitić*, Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata, 2005.  
[Ivan Vitić]

VV AA: *Museos y Arquitectura: nuevas perspectivas*, Madrid: Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, el Ministerio, 1994.

VV AA: *Neven Šegvić*, Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata, 2002.  
[Neven Šegvić]

VV AA: *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*, Nueva York: Guggenheim Museum, 2009.

### Artículos de revistas:

ANDREJEVIĆ-KUN, Nada: «Zadaci muzeja u novim društvenim uslovima u našoj zemlji», *Muzeji*, núm. 1 (1948), 1-4. [Las tareas de los museos en las nuevas condiciones sociales de nuestro país]

«Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije», *Arhitektura urbanizam*, núm. 47 (1967), 29-42. [Encuesta sobre el desarrollo de la arquitectura de posguerra en Yugoslavia]

BABIĆ, Branko: «Konkurs za zgradu Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura urbanizam*, núm. 11-12 (1961). [El concurso para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo]

BAUER, Anton: «Neki problemi muzejske arhitekture», *Museologija*, núm. 1-3 (1953), 132-172. [Algunos problemas en la arquitectura de los museos]

BJELIKOV, Vladimir: «Rekonstrukcija centra Novog Sada», *Arhitektura Urbanizam*, 17-22. [La reconstrucción de Novi Sad]

BOGOJEVIĆ, Ratimir: «Povodom konkursa za Muzej šumarstva i lovstva u Topčideru», *Tehnika*, núm. 9-10 (1952), 1120-1125.  
[Con motivo del concurso para el Museo de Silvicultura y Caza en Topčider]

BRDAR, Valentina: «Spomen-zbirka Pavla Beljanskog: 45 godina posle», *DaNS*, núm. 53 (2006), 62. [Colección conmemorativa de Pavle Beljanski: 45 años después]

«Delo arhitekta Mike Jankovića», *Izgradnja*, núm. 8 (1976), 1-21.  
[La obra del arquitecto Mika Janković]

DELFIN, Vojtjeh: «Nakon dvadeset godina», *Arhitektura*, núm. 90 (1965), 1-2. [Después de veinte años]

DOBRONIĆ, Lelja: «Prikaz povijesti u zavičajnim muzejima», *Muzeji*, núm. 7 (1952), 30-36. [Mirada a la historia de los museos regionales]

DOBROVIĆ, Nikola: «Nepisani zahtevi i duh javnih konkursa», *Nin* (29.1.1956). [Los requisitos no escritos y el espíritu de los concursos]

DOMLIJAN, Žarko: «Poslijeratna arhitektura u Hrvatskoj», *Život umjetnosti*, núm. 10 (1969), 3-45. [*La arquitectura de la posguerra en Croacia*]

ĐORĐEVIĆ, Aleksandar: «Urbanističko rešenje centralnog dela Novog Beograda», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 2 (1960), 3-12. [*Plano urbanístico del centro de Nuevo Belgrado*]

ĐURIĆ, Vojislav: «Uloga muzeja i muzejskih radnika u našoj zemlji», *Muzeji*, núm. 2 (1949), 3-8. [*El papel de los museos y los trabajadores museísticos en nuestro país*]

FRANULIĆ, Markita: «Pregled muzejskih zgrada u Hrvatskoj», *Informatica Museologica*, núm. 33 (3-4) (2002), 74-79. [*Índice de los museos en Croacia*]

F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade Muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», *Arhitektura Urbanizam*, núm.1 (1960), 34-35. [*Documentación adjunta al concurso para el Museo de Revolución Popular de Novi Sad*]

GLAVIČKI, Milutin: «Regulacioni plan Novog Beograda», *Arhitektura urbanizam*, núm. 32 (1965), 5-9. [*Plano de Regulación para el Nuevo Belgrado*]

GRIMMER, Vera: «Odmjereni dijalog», *Oris*, núm. 57 (2009), 114-123. [*Matrices del diálogo*]

GVOZDANOVIĆ, Vladimir, «Neke neostvarene ideje poslijeratne hrvatske arhitekture», *Život umjetnosti*, núm. 10 (1969), 46-54. [*Algunas ideas no-realizadas de la arquitectura de posguerra en Croacia*]

«Harmonično i funkcionalno», *Borba* (17.10.1965). [*Armonioso y funcional*]

JANIČIĆ, Miro: «Pobednik Najdhart o rješenju kompleksa Marindvora», *Oslbođenje* (3.4.1955). [*Najdhart, su propuesta ganadora para Marindvor*]

JELOVINA, Dušan: «Rad instituta za nacionalnu arheologiju i Muzeja hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu od 1962. do 1967. god.», *Starohrvatska prosvjeta*, vol. III, núm. 10, 181-200. [*Funciones y ocupaciones del Instituto de Arqueología y del Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia en Split entre 1962 y 1967.*]

JANKOVIĆ, Mika, y Uglješa BOGUNOVIĆ: «Tašmajdanski parter», *Pregled arhitekture*, núm. 2 (1954), 29-32. [*Tašmajdan*]

JOVANOVIĆ, Slobodan: «Muzej Vojvodine», *DaNs*, núm. 25 (1999), 22. [*El Museo de Voivodina*]

KADIJEVIĆ, Aleksandar: «Problemi istraživanja i tumačenja socrealizma u srpskoj arhitekturi», *Novopazarski zbornik*, núm. 30 (2007), 211-217. [*Problemas en la investigación y en la interpretación del realismo socialista de la arquitectura serbia*]

KAUZLARIĆ, Mladen: «O nekim problemima kod izgradnje muzeja», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1962), 5-6. [*Algunos problemas en la construcción del museo*]

«Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu Muzeja grada Beograda», *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, libro II (1955), 412-416. [*Concurso arquitectónico para el Museo de la Ciudad de Belgrado*]

«Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu Muzeja grada Beograda. Izveštaj ocenjivačkog suda o pregledu i oceni podnetih radova», *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, libro II (1955), 558-568. [*Concurso arquitectónico para el Museo de la Ciudad de Belgrado. Informe sobre la evaluación de los trabajos presentados*]

KOZARIĆ, Tomislav, y Tomislav PREMIERL: «Ivo Vitić uz izložbu APB „Vitić“ – Zagreb», *Čovjek i prostor*, núm. 159 (1966), 3. [*Ivo Vitić y la exposición APB "Vitić" – Zagreb*]

LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María: «Sir Joan Soane Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 3 (2007), 122-129.

LUKIĆ, Sveta: «Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava», *Politika* (28.4.1963). [*Esteticismo Socialista. Un nuevo fenómeno*]

MAGLIĆ-LOZIĆ, Nevenka: «Trg galerija», *DaNS*, núm. 25 (1999), 20-21. [*La plaza galería*]

MAKSIMOVIĆ, Branko: «Kritika urbanističke perspektive Beograda iz 1948», *Godišnjak grada Beograda*, libro XX (1973), 429-441. [*Crítica de la planificación urbanística de Belgrado de 1948*]

MANEVIĆ, Zoran: «Arhitekta Ivan Antić», *DaNS*, núm. 41 (2003), 9-11. [*Arquitecta Ivan Antić*]

— «Tragom nove prostorne koncepcije», *Čovjek i prostor*, núm. 153 (1965), 1. [*A cerca de los nuevos conceptos sobre el espacio*]

MAROEVIĆ, Ivo: «Arhitektura sedamdesetih u Hrvatskoj», *Arhitektura*, núm. 176-177 (1981), 45-59. [*Arquitectura de los años setenta en Croacia*]

— «Elementi za program izgradnje muzeja», *Informatica Museologica*, núm. 33 (3-4) (2002), 67-69. [*Aspectos del programa de construcción del museo*]

MARTINOVIĆ, Uroš: «Arhitektura i mi», *Čovjek i prostor*, núm. 91 (1959), 1. [*Arquitectura y nosotros*]

— «Ratomir Bogojević, arhitekta», *Urbanizam Beograda*, núm. 31 (1975), 25-26. [*Ratomir Bogojević, arquitecta*]

— «Naša savremena arhitektura», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 26 (1964), 4-6. [*Nuestra arquitectura contemporánea*]

— «Karakteristike jugoslovenske arhitekture», *Čovjek i prostor*, núm. 95, (1960), 2. [*Características de nuestra arquitectura de posguerra*]

MILAŠINOVIĆ-MARIĆ, Dijana. «Razvojni tokovi u srpskoj arhitekturi od 1945. do 1961. godine», *Arhitektura i urbanizam*, núm. 33 (2011), 3-15. [*Tendencias en la arquitectura serbia 1945-1961*]

- MINIĆ, Oliver: «Atinska Povelja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 35-36 (1965), 93. [*Carta de Atenas*]
- «Ratomir Bogojević», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 17 (1962) 47. [*Ratomir Bogojević*]
- «Moderna galerija u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 16 (1962), 33-41. [*La Galería moderna en Belgrado*]
- «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 17-21. [*La nueva concepción espacial del museo*]
- «Neostvareni susret sa Le Corbusierom», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 35-36 (1965), 84. [*El encuentro con Le Corbusier... que nunca tuvo lugar*]
- M. «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 1 (1960), 33. [*El concurso para la Galería moderna en Belgrado*]
- MONTANER, Josep Maria: «Arquitectura de museus i cultura contemporània», *Saber*, núm. 4 (1985), 72-75.
- MUNK, Zdenka: «Arhitektura muzejskih prostora», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1962), 7-10. [*La arquitectura de los museos*]
- MUTNJAKOVIĆ, Andrija: «Muzej u Alepu», *Čovjek i prostor*, núm. 52 (1956), 2. [*Museo en Alepp*]
- «Muzej narodne revolucije u Sarajevu», *Arhitektura*, núm. 6 (1959), 96-97. [*Museo de la Revolución en Sarajevo*]
- «Muzej u Kragujevcu», *Arhitektura urbanizam*, núm. 33-34 (1965), 39. [*Museo en Kragujevac*]
- «Muzej u Aleppu. Prva nagrada na međunarodnom natječaju», *Arhitektura*, núm. 1-6 (1956), 64-66. [*Museo en Alepp. El primer premio en el concurso internacional*]
- MUŠIĆ, Braco: «O konkursima», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 2 (1960), 36. [*Sobre los concursos*]
- NAJDHART, Juraj: «Le Corbusier i mi», *Čovjek i prostor*, núm. 153 (1965), 5-6. [*Le Corbusier y nosotros*]
- «Grad-ćilim», *Književne novine*, (1-15.5.1955), 3. [*Ciudad-alfombra*]
- «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», *Arhitektura*, núm. 4-6 (1960), 65-72. [*Marindvor y su urbanización*]
- «Lutanja u urbanizmu», *Politika* (27.5.1962). [*Vicisitudes de la planificación urbanística*]
- «Urbanističko rješenje Marijin Dvora i Narodne skupštine», 7 dana, núm. 99 (1955), 3. [*Propuesta urbanística para Marijin Dvor y para la sede de la Asamblea Nacional*]
- «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 19-24. [*El concurso arquitectónico para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo*]



«Natječaj za muzej grada», *Arhitektura*, núm. 2 (1954), 64-65. [*El concurso para el Museo de la Ciudad*]

«New buildings for 194X. Museum. Mies van der Rohe», *The Architectural Forum*, mayo 1943, 84.

«Novoizgrađeni muzeji u Vojvodini od 1945 do 1999», *DaNs*, núm. 25 (1999), 24-27. [*Museos de nueva planta en Voivodina desde 1945 hasta 1999*]

«Otvaranje prvog salona arhitekture», *Politika* (10.6.1929). [*La apertura del Salón de arquitectura*]

«Oktobarska nagrada Beograda za najbolja dostignuća u oblasti arhitekture i urbanizma u 1968. godini», *Urbanizam Beograda*, núm. 1 (1969), 14. [*Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado para aquellos logros que sean relevantes en Arquitectura y en Urbanismo, 1968*]

OSTROGOVIĆ, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 3-19. [*Con motivo del concurso para Museo Militar en Belgrado*]

PANTOVIĆ, Milorad: «Atelje L.C. - Rue de Serves 35», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 35-36 (1965), 80-81. [*Estudio L.C. - Rue de Sèrves 35*]

PETRIČIĆ, Branko: «Prve urbanističke realizacije, Novi Beograd 1955-1975», *Godišnjak grada Beograda*, libro XXII (1975), 219-235. [*Las primeras realizaciones urbanísticas, Nueva Belgrado 1955-1975*]

— «Le Corbusier- misao i izraz», *Arhitektura Urbanizam*, 1965, núm. 35-36, p. 83- 84. [*Le Corbusier - pensamientos y expresión*]

PETROVIĆ, Velimir: «Otvoren "Muzej 25. Maj"», *Borba*, (25.5.1962). [*Museo 25 de Mayo está abierto*]

PETROVIĆ, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 18-25. [*Los museos*]

POPOVIĆ: «Urbanistička hronika: Konkurs za regulacioni plan Novog Sada», *Beogradske opštinske novine*, núm. 7-8 (1937), 490-493. [*Crónica de planificación urbanística: Plan de Regulación de Novi Sad*]

«Projektant stotinu objekata: Razgovor sa inženjerom Ivanom Vitićem», *Zagrebačka panorama*, núm.7-8 (1964), 6-7. [*El diseñador de cien edificios: Entrevista con ingeniero Ivan Vitić*]

«Prvo savetovanje arhitekata i urbanista FNRJ u Dubrovniku – Zaključci», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 11-12 (1950), 4-13. [*Primera conferencia de los arquitectos y urbanistas de RFPY en Dubrovnik - Conclusiones*]

RADOVIĆ, R.: «U znaku izuzetnog», *Večernje novosti* (10.1.1964). [*En el signo de lo extraordinario*]

RAVNIKAR, Edvard: «Le Corbusier (1887-1965)», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 35-36 (1965), 81-82. [*Le Corbusier (1887-1965)*]

«Reorganizacija naših muzeja», *Muzeji*, núm. 3-4 (1949). [*La reorganización de nuestros museos*]

«Rezultati natječaja za zgrade CKKPJ, Predsedništva vlade FNRJ i reprezentativnog hotela u Beogradu», *Arhitektura*, núm.1-2 (1947), 60. [*Los resultados de los concursos arquitectónicos para el edificio del Comité Central del PCY, para el edificio del Gobierno de la RFPY y para el hotel representativo*]

«Rezultati konkursa», *Borba* (10.4.1955)

RICHER, Vjenceslav: «Autori o svom delu: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije», *Politika* (10.1977). [*Los autores sobre su obra: Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo*]

— «Naš arhitektonski izraz», *Čovjek i prostor*, núm. 98. (1960), 1-2. [*Nuestras señas de identidad arquitectónicas*]

ROŠ, Stjepan: «Manifest "čiste arhitekture"», *Oris*, núm. 26 (1995), 21-27. [*El Manifiesto "Arquitectura pura"*]

SALIHO, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm. 89 (1965), 56-62. [*Museo de Pounje en Bihać*]

SEARING, Helen: «The development of a Museum Typology», *LOTUS*, núm. 55 (1987), 118-127.

SOMBORSKI, Miloš: «Razvoj Beograda između dva rata», *Arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 40-51. [*El desarrollo de Belgrado en entreguerras*]

«Spomen-muzej streljanih u Kragujevcu», *Izgradnja*, núm. 7/76 (1976), 59. [*Monumento Memorial en Kragujevac*]

STEFANOVIĆ, M.: «Svečano otvoren Muzej 25», *Politika* (25.5.1962). [*La inauguración del Museo 25 de Mayo*]

STOJANOVIĆ, Bratislav: «Istorija Novog Beograda», *Godišnjak grada Beograda*, libro XXII (1975), 199- 218. [*La historia de Nuevo Belgrado*]

— «Posleratna beogradska arhitektonska izgradnja», *Godišnjak grada Beograda*, libro XVII (1970), 201-236. [*La construcción de Belgrado después de la guerra*]

— «Memorijalni centar "Josip Broz Tito" prostorni okvir i perspektivne mogućnosti», *Godišnjak grada Beograda*, libro XXX (1983), 161. [*Memorial "Josip Broz Tito"*]

— «Putovanja kroz istoriju i urbanizam Beograda», *Godišnjak grada Beograda*, libro XV (1973), 383-443. [*Viaje a través de la historia y del urbanismo de Belgrado*]

«Urbanističko rješenje Marijin Dvora i Narodne skupštine», *Čovjek i prostor*, núm. 34 (1955). [*La propuesta urbanística para Marijin Dvor y para la sede de la Asamblea Nacional*]

«Urbanisticko rješenje Marindvora i Narodne skupštine», *7 dana*, núm. 99 (1955), 3. [*La propuesta urbanística para Marijin Dvor y para la sede de la Asamblea Nacional*]

- ŠEGVIĆ, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11. [*Sobre el concurso para el Museo de la Revolución en Sarajevo*]
- «Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1950), 5-40. [*Componentes creativos en la arquitectura de la RFPY*]
- «Muzej hrvatskih starina. Prvi projekt za smještaj muzeja hrvatskih starina u Klisu kraj Splita», *Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), p. 20-22. [*El Museo de Antigüedades de Croacia. Proyecto inicial para el Museo de Antigüedades de Croacia, en Klis cerca de Split*]
- TKALČIĆ, Vladimir: «Na putovima socijalističke muzeologije», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 11-12 (1950), 57-60. [*Por los caminos de la concepción socialista sobre los museos*]
- TURINA, Vladimir: «Muzej Narodne Revolucije u Sarajevu», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1962), 15-20. [*Museo de la Revolución en Sarajevo*]
- V. C.: «Muzej Savremene umetnosti umesto dosadašnje Moderne galerije», *Politika* (1.7.1965). [*El Museo de Arte Contemporáneo en lugar de la Galería Moderna*]
- VRBANIĆ, Vido: «Urbanistički plan Novog Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 118-133. [*Plan Urbanístico para el Nuevo Belgrado*]
- VUKOVIĆ, Siniša: «Galerija spomen zbirke Pavla Beljanskog u Novom Sadu», *Arhitektura Urbanizam*, núm.17 (1962), 11-14. [*Galería de la colección conmemorativa de Pavle Beljanski en Novi Sad*]
- «Deset godina rada ateljea "Stadion"», *Arhitektura i urbanizam*, núm. 25 (1964), 44-46. [*Diez años del estudio "Stadion"*]
- «Zaključci prvog savetovanja arhitekata FNRJ o pitanjima urbanizma i arhitekture održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 11/12 (1950), 4-13. [*Las conclusiones de la Primera Conferencia de Arquitectos y Urbanistas de la RPFY*]
- «VI kongres Međunarodnog saveza arhitekata», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 8-9 (1961), 71. [*VI Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos*]

### Introducción:

**Figura 1:** Biblioteca Nacional de Serbia; Foto documentación F-4945-060.

**Figura 2:** Minić, Oliver: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 19.

**Figura 3:** Biblioteca Nacional de Serbia; Foto documentación F-4945-044.

**Figura 4:** Roš, Stjepan: «Manifest “čiste arhitekture”», *Oris*, núm. 26 (1995), 21.

**Figura 5:** Turina, Vladimir: «Zgrada Muzeja revolucije u Sarajevu», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1962), 19.

**Figura 6:** Turina, Vladimir: «Zgrada Muzeja revolucije u Sarajevu», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1962), 19.

**Figura 7:** Roš, Stjepan: «Manifest “čiste arhitekture”», *Oris*, núm. 26 (1995), 26.

**Figura 8:** Manević, Zoran: «Iva Kurtović», *Čovjek i Prostor*, núm. 236 (1972), 15.

**Figura 9:** Kumović, M. Mladenko: *Muzeji u Vojvodini: (1847-1997): kulturna politika i razvoj*, Novi Sad: Muzej Vojvodine: Panpapier, 2001, 307.

**Figura 10:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1962\_194\_102.

**Figura 11:** GRIMMER, Vera: «Odmjereni dijalog», *Oris*, núm. 57 (2009), 119.

**Figura 12:** VV AA: *Arhitektura u Hrvatskoj 1945-1985*, Zagreb: Savez arhitekata Hrvatske, 1986, 235.

**Figura 13:** Dibujo de la autora.

**Figura 14:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1953\_019\_038.

**Figura 15:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1956\_061\_126.

**Figura 16:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1956\_055\_036.

**Figura 17:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1960\_142\_158.



**Figura 18:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1961\_178\_0056.

**Figura 19:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1951\_012\_005.

**Figura 20:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1951\_011\_069.

**Figura 21:** MIŠIĆ, Biljana: *Palata saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 16.

**Figura 22:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1949\_004\_019.

**Figura 23:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1960\_129\_048.

**Figura 24:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1960\_146\_138.

**Figura 25:** *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 1 (1951).

**Figura 26:** *Arhitektura*, núm. 5-6 (1962).

**Figura 27:** *Čovjek i Prostor*, núm. 12 (1972).

**Figura 28:** *Čovjek i Prostor*, núm. 1 (1972).

**Figura 29:** *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966).

## Capítulo primero - El fenómeno del museo:

**Figura 1:** *Arhitektura*, núm. 1-6 (1956), 74.

**Figura 2:** *Arhitektura*, núm. 1-6 (1956), 88.

**Figura 3:** *Arhitektura*, núm. 1-6 (1960), 77.

**Figura 4:** Vrbanić, Vido: «Urbanistički plan Novog Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 123.

**Figura 5:** Boesiger, Willz, y Hans GirsbergeR: *Le Corbusier, 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 235.

**Figura 6:** F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», *Arhitektura Urbanizam*, núm.1 (1960), 34.

**Figura 7:** Pfeiffer, Bruce Brooks : *Frank Lloyd Wright Drawings*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1990, 149.

**Figura 8:** Odak, Tomislav: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, Zagreb: Studio forma urbis:UPI-2M plus, 2006, 138.

**Figura 9:** Montaner, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 22.

**Figura 10:** Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007, 118.

**Figura 11:** Naredi-Rainer von, Paul: *Museum buildings: a design manual*, Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, cop. 2004, 15.

**Figure 12:** Seaing, Helen: *Art spaces the architecture of four Tates*, London: Tate publishing, 2004, 19.

**Figura 13:** Levin, Michael D: *The Modern Museum: Temple or Showroom*, Jerusalém-Tel-aviv: Dvir, 1983, 66.

**Figura 14:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Dresden\\_Theaterplatz\\_Semperoper\\_Zwinger\\_1900.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Dresden_Theaterplatz_Semperoper_Zwinger_1900.jpg)

**Figura 15:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Braunschweig\\_Herzog\\_Anton\\_Ulrich-Museum\\_\(Herzog\\_Anton\\_Ulrich-Museum\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Braunschweig_Herzog_Anton_Ulrich-Museum_(Herzog_Anton_Ulrich-Museum).jpg)

**Figura 16:** Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007, 131.

**Figura 17:** VV AA: *Masterpieces? Museum architecture*, France, 1937-2014, Metz: Centre Pompidou-Metz, 2010, 42.

**Figura 18:** Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007, 183.

**Figura 19:** McClellan, Andrew: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California, 2008, 64.

**Figura 20:** [http://www.visitberlin.de/sites/default/files/imagecache/high\\_slideshow\\_580\\_237/neuenationalgalerie\\_580x237\\_c\\_smb.jpg](http://www.visitberlin.de/sites/default/files/imagecache/high_slideshow_580_237/neuenationalgalerie_580x237_c_smb.jpg)

**Figura 21:** <http://news.unl.edu/sites/default/files/media/sheldon-day-1.jpg>

**Figura 22:** <https://m1.behance.net/rendition/modules/14365355/disp/added9f3d15355e9b440ec5e78249947.jpg>

**Figura 23:** Newhouse, Victoria: *Towards a New Museum*, Nueva York: Monacelli Press, 1998, 149.

**Figura 24:** Newhouse, Victoria: *Towards a New Museum*, Nueva York: Monacelli Press, 1998, 150.

**Figura 25:** Boesiger, Willz, y Hans Girsberger: *Le Corbusier, 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 238.

**Figura 26:** «New buildings for 194X. Museum. Mies van der Rohe», *The Architectural Forum*, mayo 1943, 84.

**Figura 27:** Pfeiffer, Bruce Brooks : *Frank Lloyd Wright Drawings*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1990, 147.

**Figura 28:** Montaner, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 22.

**Figura 29:** Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007, 233.

**Figura 30:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/The\\_Museum\\_of\\_Modern\\_Art,\\_Kamakura\\_2009.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/The_Museum_of_Modern_Art,_Kamakura_2009.jpg)

**Figura 31:** <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/10/1287587517-kahn-exterior2-03.jpg>

**Figura 32:** [http://files1.structurae.de/files/photos/2018/le\\_havre/ha\\_musee\\_malraux1.jpg](http://files1.structurae.de/files/photos/2018/le_havre/ha_musee_malraux1.jpg)

**Figura 33:** [http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2014/04/5329bc3dc07a80c8660000bd\\_ad-classics-munson-williams-proctor-arts-institute-philip-johnson\\_93v-002.jpg](http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2014/04/5329bc3dc07a80c8660000bd_ad-classics-munson-williams-proctor-arts-institute-philip-johnson_93v-002.jpg)

**Figura 34:** <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/04/1335837327-whitney-exterior.jpg>

**Figura 35:** <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/08/1312890975-dsc-85264-528x350.jpg>

**Figura 36:** <http://a400.idata.over-blog.com/625x403/1/75/20/03/022/LINA-BO-BARDO-ARCHITECTURE---MASP-ART-MUSEUM-OF-SA-copie-2.jpg>

**Figura 37:** *World architecture 1900-2000: a critical mosaic*, V.2, Wiena, Nueva York: Springer, cop. 2000, 84.

**Figura 38:** *World architecture 1900-2000: a critical mosaic*, V.2, Wiena, Nueva York: Springer, cop. 2000, 108.

**Figura 39:** VV.AA.: Jørgen Bo, Vilhelm Wohlert: *Lousiana Museum*, Tübingen: Wasmuth, 1993, 18.

**Figura 40:** VV AA: *Masterpieces? Museum architecture*, France, 1937-2014, Metz: Centre Pompidou-Metz, 2010, 74.

**Figura 41:** *World architecture 1900-2000: a critical mosaic*, V, Wiena, Nueva York: Springer, cop. 2000, 108.

**Figura 42:** <http://www.mdc.hr/split-arheoloski/media/povijest-muzeja/povijest-muzeja-03.jpg>

**Figura 43:** [http://www.abc.ba/upload/images/edaae9ab2202baf019c4346c090020a9\\_Zemaljski-muzej.jpg](http://www.abc.ba/upload/images/edaae9ab2202baf019c4346c090020a9_Zemaljski-muzej.jpg)

**Figura 44:** Roš, Stjepan: «Manifest “čiste arhitekture”», *Oris*, núm. 26 (1995), 22.

**Figura 45:** Desvallées, André y François Mairesse: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin, 2011, sp.

**Figura 46:** Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, S.L. 2007, 76.

**Figura 47:** VV AA: *Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, Munich-Londres-Nueva York: Prestel, 1999, 12.

**Figura 48:** Pevsner, Nikolaus: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, 146.

**Figura 49:** <http://clickmylook.files.wordpress.com/2013/05/john7.jpg>

**Figura 50:** VV AA: *Museums in the 21st century: Concepts, Projects, Buildings*, Munich-Londres-Nueva York: Prestel, 1999, 12.

**Figura 51:** McClellan, Andrew: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California, 2008, 65.

**Figura 52:** VV. AA.: *Masterpieces? Museum architecture*, France, 1937-2014, Metz: Centre Pompidou-Metz, 2010, 61.

**Figura 53:** McCLELLAN, Andrew: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California, 2008, 79.

**Figura 54:** «New buildings for 194X. Museum. Mies van der Rohe», *The Architectural Forum*, mayo 1943, 84.

**Figura 55:** Giedion, Sigfrido: *Prostor, vreme, arhitektura*, Beograd: Građevinska knjiga, 1969, 174.

**Figura 56:** VV.AA.: *Movimiento Expo: las exposiciones universales y la aportación española*, Madrid: Metáfora, 2008, 11.

**Figura 57:** VV.AA.: *Movimiento Expo: las exposiciones universales y la aportación española*, Madrid: Metáfora, 2008, 51.

**Figura 58:** VV.AA.: *Movimiento Expo: las exposiciones universales y la aportación española*, Madrid: Metáfora, 2008, 11.

**Figura 59:** McClellan, Andrew: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California, 2008, 26.

**Figura 60:** Blaser, Werner: *Mies van der Rohe*, Zürich: Artemis Verlag, 1965, 207.

**Figura 61:** Searing, Helen: «The development of a Museum Typology», en Suzanne Stephens (ed.): *Building the New Museum*, New York: The Architectural League, 1986, 15.

**Figura 62:** Montaner, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 37.

**Figura 63:** Horvat-Pintarić, Vera: *Vjenceslav Richter*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970, sp.

**Figura 64:** Horvat-Pintarić, Vera: *Vjenceslav Richter*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970, sp.

**Figura 65:** Boesiger, Willz, y Hans Girsberger: *Le Corbusier, 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971, 236.

**Figura 66:** Brawne, Michael: *Il Museo oggi: architettura: restauro: ordinamento*, Milano: Edizioni di Comunità, 1965, 165.

**Figura 67:** VV. AA.: *Masterpieces? Museum architecture, France, 1937-2014*, Metz: Centre Pompidou-Metz, 2010, 75.

**Figura 68:** [http://www.arquimagazine.com/ii/am3maestros08\\_1.jpg](http://www.arquimagazine.com/ii/am3maestros08_1.jpg)

**Figura 69:** «Moderna galerija u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 16 (1962), 33.

## Capítulo segundo - En torno a una nueva sociedad:

**Figura 1:** Štraus, Ivan: *Arhitektura Jugoslavije, 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost, 1991, 29.

**Figura 2:** *Srpska arhitektura 1900-1970, katalog izložbe*, Belgrado: Muzej savremene umetnosti, 1972, sp.

**Figura 3:** Prosen, Milan: «O socrealizmu u arhitekturi i njegovoj pojavi u Srbiji», *Nasleđe*, núm. VIII (2007), 110.

**Figura 4:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1962\_193\_179.

**Figura 5:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1962\_194\_110.

**Figura 6:** Martinović, Uroš: «Naša savremena arhitektura», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 26 (1964), 4.

**Figura 7:** VV AA: *Split Arhitektura 20. stoljeća*, Split: Sveučilište u Splitu, Građevinsko-arhitektonski fakultet, 2011, 71.

**Figura 8:** Štraus, Ivan: *Arhitektura Jugoslavije, 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost, 1991, 27.

**Figura 9:** «Muzej u Aleppu. Prva nagrada na međunarodnom natječaju», *Arhitektura*, núm. 1-6 (1956), 65.



**Figura 10:** [http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v2-f6-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbete\\_arquivo/imagens/apresentacao-v2-f6-original.jpg](http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v2-f6-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbete_arquivo/imagens/apresentacao-v2-f6-original.jpg)

**Figura 11:** [http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v2-f14-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbete\\_arquivo/imagens/apresentacao-v2-f14-original.jpg](http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v2-f14-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbete_arquivo/imagens/apresentacao-v2-f14-original.jpg)

**Figura 12:** VV.AA: *Novi Beograd: ville nouvelle*, Belgrade: Direction pour la construction de Novi Beograd, 1961, 81.

**Figura 13:** [http://cafenoirblog.files.wordpress.com/2013/10/bundesarchiv\\_bild\\_183-24589-0009\\_berlin\\_karl-marx-allee\\_strausberger\\_platz.jpg](http://cafenoirblog.files.wordpress.com/2013/10/bundesarchiv_bild_183-24589-0009_berlin_karl-marx-allee_strausberger_platz.jpg)

**Figura 14:** <http://www.iba-see2010.de/img/7775.jpg>

**Figura 15:** [www.europe-n.org/uploads/panelthumbs/95.jpg](http://www.europe-n.org/uploads/panelthumbs/95.jpg)

**Figura 16:** <http://img.morgenpost.de/img/kultur/crop100286993/4558728958-ci3x2l-w620/sh-deutschesporthalle-BM-Berlin-Berlin.jpg>

**Figura 17:** [http://www.stattreisenberlin.de/fileadmin/redaktion/Berlin/20090402PG\\_Hansaviertel\\_25\\_w.jpg](http://www.stattreisenberlin.de/fileadmin/redaktion/Berlin/20090402PG_Hansaviertel_25_w.jpg)

**Figura 18:** Štraus, Ivan: *Arhitektura Jugoslavije, 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost, 1991, 27.

**Figura 19:** Štraus, Ivan: *Arhitektura Jugoslavije, 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost, 1991, 45.

**Figura 20:** [http://www.kcb.org.rs/Media/User/standard\\_634832126458298626.jpg](http://www.kcb.org.rs/Media/User/standard_634832126458298626.jpg)

**Figura 21:** Archivo de Voivodina: F289, 273 /1960.

**Figura 22:** [http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_527.jpg](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_527.jpg)

**Figura 23:** Brdar, Valentina: *Ivo Kurtović*, Belgrado: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 58.

**Figura 24:** Perović, R. Miloš: *Istorija moderne arhitekture, Antologija tekstova, Knjige 2a, Kristalizacija modernizma*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 283.

**Figura 25:** Roš, Stjepan: «Manifest "čiste arhitekture"», *Oris*, núm. 26 (1995), 26.

**Figura 26:** <https://aspiringarchitect.files.wordpress.com/2011/10/dsc049611.jpg?w=490&h=275>

**Figura 27:** Milašinović Marić, Dijana: *Vodič kroz modernu arhitekturu Beograda*, Društvo arhitekata Beograda, Beograd, 2002, 157.

**Figura 28:** [http://www.d-a-z.hr/Files/images/novosti/2012/Novosti/2012-03/Artur/480x280-4/Rikard\\_Marasovic\\_Krvavica-480-BW.jpg](http://www.d-a-z.hr/Files/images/novosti/2012/Novosti/2012-03/Artur/480x280-4/Rikard_Marasovic_Krvavica-480-BW.jpg)

**Figura 29:** VV AA: *Ivan Vitić*, Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata, 2005, 85.

**Figura 30:** <http://www.mdc.hr/split-arheoloski/media/povijest-muzeja/povijest-muzeja-03.jpg>

**Figura 31:** <http://www.hkv.hr/images/stories/Slike05/FRANKOPANSKA/21-1891-MUO-hnk.jpg>

**Figura 32:** [http://img.rtvsllo.si/upload/Kultura/drugo/muzej\\_52\\_show.jpg](http://img.rtvsllo.si/upload/Kultura/drugo/muzej_52_show.jpg)

**Figura 33:** Archivo del Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 34:** <http://kgzdz.b.arhivpro.hr/?kdoc=301004155>

**Figura 35:** <http://img140.imageshack.us/img140/9770/41309222414361769435210.jpg>

**Figura 36:** *Leksikon srpskih arhitekata 19. i 20. veka*, Beograd: Klub arhitekata Građevinska knjiga, 1999, 65.

**Figura 37:** Premerl, Tomislav: *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990, sp.

**Figura 38:** *Leksikon srpskih arhitekata 19. i 20. veka*, Beograd: Klub arhitekata Građevinska knjiga, 1999, 68.

**Figura 39:** [http://www.evidenca.org/pictures/M\\_Ravnikar\\_moderna\\_galerija\\_1.jpg](http://www.evidenca.org/pictures/M_Ravnikar_moderna_galerija_1.jpg)

**Figura 40:** [http://www.arhitekturni-vodnik.org/plans/moderna-g\\_tloris\\_M.gif](http://www.arhitekturni-vodnik.org/plans/moderna-g_tloris_M.gif)

**Figura 41:** <http://www.mdc.hr/UserFiles/image/fotke%20za%20vijesti/paviljon.JPG>

**Figura 42:** Mutnjaković, Andrija: «Meštrovićev dom umjetnosti: građenje, razgrađivanje i obnavljanje», *Art Bulletin*, núm. 61 (2011), 76.

**Figura 43:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1949\_003\_032.

**Figura 44:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1957\_074\_191.

**Figura 45:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1958\_089\_082.

**Figura 46:** Archivo del Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 47:** Muzej socijalističke revolucije Vojvodine. Vodič, Novi Sad, 1975, sp.

**Figura 48:** Muzej revolucije Bosne i Hercegovine. Vodič, Sarajevo, 1975, 21.

**Figura 49:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1962\_194\_113.

**Figura 50:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1966\_292\_122.

**Figura 51:** Archivo del Museo de Arte Contemporáneo.

**Figura 52:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1963\_208\_163.

**Figura 53:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1963\_219\_044.

**Figura 54:** Museo de la Historia de Yugoslavia. Foto documentación 1966\_312\_110.

### Capítulo tercero - Los concursos arquitectónicos:

**Figura 1:** Dibujo de la autora.

**Figura 2:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/ F19 (1961).

**Figura 3:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/ F19 (1961).

**Figura 4:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/ F19 (1961).

**Figura 5:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/ F19 (1961).

**Figura 6:** 6a,6b,6c- Šegvić, Neven: «Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ», *Arhitektura*, núm. 3-4(1950), 37-38; 6e- Nikola Dobrović: *Urbanizam kroz vekove. Deo 1*, Jugoslavija, Belgrado: Naučna knjiga, 1950.sp.

**Figura 7:** 7a-7g - Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 10-19.

**Figura 8:** Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 6.

**Figura 9:** Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 8.

**Figura 10:** Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 9.

**Figura 11:** Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 7.

**Figura 12:** «Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda. Izveštaj ocenjivačkog suda o pregledu i oceni podnetih radova», *Godišnjak muzeja grada Beograda*, libro II (1955), 560.

**Figura 13:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 19.

**Figura 14:** «Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda. Izveštaj ocenjivačkog suda o pregledu i oceni podnetih radova», *Godišnjak muzeja grada Beograda*, libro II (1955), 565.

**Figura 15:** Brdar, Valentina: *Ivo Kurtović*, Belgrado: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 83.

**Figura 16:** Brdar, Valentina: *Ivo Kurtović*, Belgrado: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 82.

**Figura 17:** Šegvić, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11.

**Figura 18:** «Muzej u Aleppu. Prva nagrada na međunarodnom natječaju», *Arhitektura*, núm. 1-6 (1956), 65.

**Figura 19:** Šegvić, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11.

**Figura 20:** Šegvić, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11.

**Figura 21:** Šegvić, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11.

**Figura 22:** Šegvić, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11.

**Figura 23:** Štraus, Ivan: *Arhitektura Jugoslavije, 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost, 1991, 37.

**Figura 24:** Archivo del Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

Figura 25: Archivo del Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

Figura 26: Archivo de Voivodina: F.289, 273/1960.

Figura 27: El Museo de Arquitectura croata, 195/386kat:144.

Figura 28: F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», *Arhitektura Urbanizam*, núm.1 (1960), 34-35.

Figura 29: F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», *Arhitektura Urbanizam*, núm.1 (1960), 34-35.

Figura 30: F. J.: «Uz konkurs za izradu idejnog projekta zgrade muzeja narodne revolucije u Novom Sadu», *Arhitektura Urbanizam*, núm.1 (1960), 34-35.

Figura 31: Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 22.

Figura 32: Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 22.

Figura 33: Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 24.

Figura 34: <http://www.pavle-beljanski.museum/repository/images/arhitektura/zgrada/IK-skica-SZPB.jpg>

Figura 35: Minić, Oliver: «Moderna galerija u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 16 (1962), 33.

Figura 36: Minić, Oliver: «Moderna galerija u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 16 (1962), 33.

Figura 37: Minić, Oliver: «Moderna galerija u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 16 (1962), 33.

Figura 38: «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 20.

Figura 39: «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 19.

Figura 40: «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 22.

Figura 41: «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 23.

Figura 42: «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 24.

Figura 43: «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 24.

Figura 44: Archivo Histórico de Belgrado.

Figura 45: Saliho, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm.89 (1965), 57.

Figura 46: Saliho, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm.89 (1965), 61.

Figura 47: Saliho, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm.89 (1965), 61.

Figura 48: Saliho, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm.89 (1965), 62.

Figura 49: -

Figura 50: -



**Figura 51:** «Konkurs za izradu idejne skice za novu zgradu muzeja grada Beograda. Izveštaj ocenjivačkog suda o pregledu i oceni podnetih radova», *Godišnjak muzeja grada Beograda*, libro II (1955), 558.

**Figura 52:** Šegvić, Neven: «Uz natječaj za muzej Narodne revolucije u Sarajevu», *Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958), 11.

**Figura 53:** «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 19.

**Figura 54:** M. «Konkurs za izgradnju Moderne galerije u Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 1 (1960), 33.

**Figura 55:** Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 6.

**Figura 56:** [http://www.sveosvemu.com/wp-content/uploads/2014/05/vojni\\_muzej.jpg](http://www.sveosvemu.com/wp-content/uploads/2014/05/vojni_muzej.jpg)

**Figura 57:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 19.

**Figura 58:** [http://virtuelnimuzejdunava.rs/upload/images/gallery/prirodnjacki\\_muzej/Prirodnjacki%20muz.jpg](http://virtuelnimuzejdunava.rs/upload/images/gallery/prirodnjacki_muzej/Prirodnjacki%20muz.jpg)

**Figura 59:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 22.

**Figura 60:** [http://www.nocmuzeja.rs/var/noc\\_muzeja/storage/images/gradovi/beograd-zona-c/muzej-grada-beograda/2946-2-ser-SR/Muzej-grada-Beograda\\_nm250.jpg](http://www.nocmuzeja.rs/var/noc_muzeja/storage/images/gradovi/beograd-zona-c/muzej-grada-beograda/2946-2-ser-SR/Muzej-grada-Beograda_nm250.jpg)

**Figura 61:** «Natečaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije», *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961), 19.

**Figura 62:** Fotografía de la autora.

**Figura 63:** Saliho, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm. 89 (1965), 58.

**Figura 64:** [http://www.muzejusk.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57&Itemid=54](http://www.muzejusk.com/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=54)

## Capítulo cuarto - El museo y la ciudad

**Figura 1:** Jovanović, Dragoljub: «Osnivanje i razvoj Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 25.

**Figura 2:** Mandić, Stanko: «Organizacija i namena površina gradske teritorije», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 86.

**Figura 3:** VV.AA: *Novi Beograd: ville nouvelle*, Belgrade: Direction pour la construction de Novi Beograd, 1961, sp.

**Figura 4:** Dobrović, Nikola: «Skica regulacije Beograda na levoj obali Save», *Tehnika*, núm. 11-12 (1946), 353.

**Figura 5:** Dobrović, Nikola: *Urbanizam kroz vekove. Deo 1*, Jugoslavija, Belgrado: Naučna knjiga, 1950, sp.

**Figura 6:** Dobrović, Nikola: *Urbanizam kroz vekove. Deo 1*, Jugoslavija, Belgrado: Naučna knjiga, 1950, sp.

**Figura 7:** Vuković, Siniša: «Zgrada saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 2 (1960), 14.

**Figura 8:** Vuković, Siniša: «Zgrada saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 2 (1960), 14.

**Figura 9:** Vrbanić, Vido: «Urbanistički plan Novog Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 119.

**Figura 10:** [http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_1839.jpg](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1839.jpg)

**Figura 11:** [http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_1841.jpg](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1841.jpg)

**Figura 12:** Mišić, Biljana: *Palata saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 9.

**Figura 13:** Vrbanić, Vido: «Urbanistički plan Novog Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 130.

**Figura 14:** Dibujo de la autora.

**Figura 15:** VV.AA: *Novi Beograd: ville nouvelle*, Belgrade: Direction pour la construction de Novi Beograd, 1961, 24.

**Figura 16:** VV.AA: *Novi Beograd: ville nouvelle*, Belgrade: Direction pour la construction de Novi Beograd, 1961, 59.

**Figura 17:** <http://www.urbel.com/img/ilu/velike/slika-10.jpg>

**Figura 18:** Vrbanić, Vido: «Urbanistički plan Novog Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 124.

**Figura 19:** Vrbanić, Vido: «Urbanistički plan Novog Beograda», *Urbanizam i arhitektura*, núm. 1-4 (1951), 123.

**Figura 20:** Petričić, Branko: «Prve urbanističke realizacije, Novi Beograd 1955-1975», *Godišnjak grada Beograda*, libro XXII (1975), sp.

**Figura 21:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/F19.

**Figura 22:** VV.AA: *Novi Beograd: ville nouvelle*, Belgrade: Direction pour la construction de Novi Beograd, 1961, 42.

**Figura 23:** Adaptación del Plano de Regulación, Milutin Glavički, 1962. Dibujo de la autora.

**Figura 24:** *Beograd, Novi Beograd*, Belgrado: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1967, 83.

**Figura 25:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/F19-22, Archivo Histórico de Belgrado. Dibujo de autora.

**Figura 26:** Mišić, Biljana: *Palata saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 142.

**Figura 27:** Google Earth.

**Figura 28:** Fotografía de la autora.

**Figura 29:** Fotografía de la autora.

**Figura 30:** [www.zeleznice.net](http://www.zeleznice.net)

**Figura 31:** Dibujo de la autora.

**Figura 32:** Neidhardt, Juraj «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», *Arhitektura*, núm. 4-6 (1960), 65.

**Figura 33:** [http://i735.photobucket.com/albums/ww354/Muki/Sarajevo\\_Railway20A.jpg](http://i735.photobucket.com/albums/ww354/Muki/Sarajevo_Railway20A.jpg)

**Figura 34:** Archivo Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 35:** «Urbanističko rješenje Marijin Dvora i Narodne skupštine», *Čovjek i prostor*, núm. 34 (1955), p. 1

**Figura 36:** Grabrijan, Dušan, y Juraj NEIDHARDT: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno=Architecture of Bosnia and the way modernity*, Liubliana: Državna založba Slovenije, 1957, 410.

**Figura 37:** Grabrijan, Dušan, y Juraj Neidhardt: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno=Architecture of Bosnia and the way modernity*, Liubliana: Državna založba Slovenije, 1957, 411.

**Figura 38:** Neidhardt, Juraj: «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», *Arhitektura*, núm. 4-6 (1960), 67.

**Figura 39:** Neidhardt, Juraj «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», *Arhitektura*, núm. 4-6 (1960), 68.

**Figura 40:** Neidhardt, Juraj «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», *Arhitektura*, núm. 4-6 (1960), 68.

**Figura 41:** Archivo Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 42:** Archivo Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

**Figura 43:** Fotografía de la autora.

**Figura 44:** Marinković, Dimitrije: «Novi Sad» en Mihajlo Mitrović: *Gradovi i naselja u Srbiji: razvoj, urbanistički planovi i izgradnja: 1946-1951*, Belgrado: Urbanistički zavod NRS, 1953, 81.

**Figura 45:** Maglić-Lozić, Nevenka: «Trg galerija», *DaNS*, núm. 25 (1999), 21.

**Figura 46:** <http://www.pavle-beljanski.museum/repository/images/arhitektura/trg-galerija/trg-galerija3.jpg>

**Figura 47:** Adaptación del Plano Urbanístico General; Dimitrije Marinković; 1950. Dibujo de la autora.

**Figura 48:** [https://fbcdn-sphotos-b-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/483695\\_491317340925069\\_806659411\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-b-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/483695_491317340925069_806659411_n.jpg)

**Figura 49:** Maglić-Lozić, Nevenka: «Gradski centri», *DaNS*, núm. 15 (1995), 16.

**Figura 50:** Maglić-Lozić, Nevenka: «Trg galerija», *DaNS*, núm. 25 (1999), 21.

**Figura 51:** <http://www.pavle-beljanski.museum/repository/images/arhitektura/trg-galerija/trg-galerija.jpg>

**Figura 52:** Dibujo de la autora.

**Figura 53:** Dibujo de la autora.

**Figura 54:** Dibujo de la autora.

**Figura 55:** PETRIČIĆ, Branko: «Prve urbanističke realizacije, Novi Beograd 1955-1975», *Godišnjak grada Beograda*, libro XXII (1975), p. 220.

**Figura 56:** <http://static.panoramio.com/photos/large/31227055.jpg>

**Figura 57:** Archivo del Museo de Arte Contemporáneo.

**Figura 58:** Neidhardt, Juraj «Marindvorski kompleks i njegova urbanizacija», *Arhitektura*, núm. 4-6 (1960), 69.

**Figura 59:** Dobrović, Nikola: *Urbanizam kroz vekove. Deo 1*, Jugoslavija, Belgrado: Naučna knjiga, 1950, sp.

**Figura 60:** <http://unkool.files.wordpress.com/2009/03/bgd1193537a17.jpg>

Figura 61: Dibujo de la autora.

Figura 62: <http://unkool.files.wordpress.com/2009/03/bgd1193537a17.jpg>

Figura 63: «Natječaj za muzej grada», *Arhitektura*, núm. 2 (1954), 65.

Figura 64: Archivo Histórico de Belgrado.

Figura 65: «Delo arhitekta Mike Jankovića», *Izgradnja*, núm. 8 (1976)

Figura 66: Fotografía de la autora.

Figura 68: Dibujo de la autora.

Figura 69: Archivo Histórico de Novi Sad: Avio 196901.

Figura 70: Archivo de la Unión de Arquitectos de Croacia, Zagreb.

Figura 71: Dibujo de la autora.

Figura 72: <http://www.fotoakademija.hr/galerija/g44/28/23.jpg>

Figura 73: [http://4.bp.blogspot.com/-9y\\_umsaUkgk/T7leF\\_2xYyl/AAAAAAAAA4A/D7gDGQhHDIA/s1600/554367\\_351150518282879\\_100001638003089\\_956324\\_490213461\\_n.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-9y_umsaUkgk/T7leF_2xYyl/AAAAAAAAA4A/D7gDGQhHDIA/s1600/554367_351150518282879_100001638003089_956324_490213461_n.jpg)

Figura 74: Google Earth.

Figura 75: Google Earth.

Figura 76: Google Earth.

## Capítulo quinto - Hacia un museo que «rompe las cadenas»

Figura 1: Ostrogović, Kazimir: «Povodom natečaja za Vojni muzej u Beogradu», *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950), 6. /Dibujo de autora.

Figura 2: Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 22. /Dibujo de autora.

Figura 3: Dibujo de la autora/ Fotografías de la autora.

Figura 4: Dibujo de la autora/ Fotografías de la autora.

Figura 5: Dibujo de la autora/ Fotografías de la autora.

Figura 6: Dibujo de la autora/ Fotografías de la autora.

Figura 7: Dibujo de autora/ [http://ventula-travel.com/files/cache/afb4884ab0e0e5a2db1cea7f72e425da\\_f215.JPG](http://ventula-travel.com/files/cache/afb4884ab0e0e5a2db1cea7f72e425da_f215.JPG); <http://oi41.tinypic.com/2il1dv.jpg>; [http://www.szst.hr/galerije/hrvatski\\_arheoloski\\_muzej/hrvatski\\_arheoloski\\_muzej-2.JPG](http://www.szst.hr/galerije/hrvatski_arheoloski_muzej/hrvatski_arheoloski_muzej-2.JPG); <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/35755316.jpg>

Figura 8: Dibujo de la autora.

Figura 9: Archivo Museo de la Historia de Bosnia y Herzegovina.

Figura 10: «Nagrada za najbolje arhitektonsko ostvarenje», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 27 (1964)



- Figura 11:** Fotografía de la autora.
- Figura 12:** Fotografía de la autora.
- Figura 13:** Fotografía de la autora.
- Figura 14:** Fotografía de la autora.
- Figura 15:** Fotografía de autora, Roš, Stjepan: «Manifest “čiste arhitekture”», *Oris*, núm. 26 (1995).
- Figura 16:** Fotografía de autora, Roš, Stjepan: «Manifest “čiste arhitekture”», *Oris*, núm. 26 (1995).
- Figura 17:** Fotografía de autora, Roš, Stjepan: «Manifest “čiste arhitekture”», *Oris*, núm. 26 (1995).
- Figura 18:** Dibujo de la autora.
- Figura 19:** Archivo Histórico de Yugoslavia, 477/F24 (1972)
- Figura 20:** *Tekstovi, nacrti, fotografije projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije*, Belgrado: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, 1977.
- Figura 21:** *Tekstovi, nacrti, fotografije projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije*, Belgrado: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, 1977.
- Figura 22:** Dibujo de la autora.
- Figura 23:** «Moderna galerija u Beogradu», *Arhitektura urbanizam*, núm. 16 (1962), 36.
- Figura 24:** Foto documentación Tanjug.
- Figura 25:** Fotografía de la autora.
- Figura 26:** Fotografía de la autora.
- Figura 27:** Fotografía de la autora.
- Figura 28:** Fotografía de la autora.
- Figura 29:** Fotografía de la autora.
- Figura 30:** Fotografía de la autora.
- Figura 31:** Fotografía de la autora.
- Figura 32:** Dibujo de la autora.
- Figura 33:** Odak, Tomislav: *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: Neostvoreni projekti*, Zagreb: Studio forma urbis:UPI-2M plus, 2006, 50.
- Figura 34:** Saliho, Hamdija: «Muzej Pounja u Bihaću», *Arhitektura*, núm.89 (1965), 58.
- Figura 35:** Dibujo de la autora.
- Figura 36:** Dibujo de la autora.
- Figura 37:** Dibujo de la autora.
- Figura 38:** <http://www.pavle-beljanski.museum/repository/images/arhitektura/zgrada/IK-skica-SZPB-02.jpg>
- Figura 39:** Fotografía de la autora.
- Figura 40:** Fotografía de la autora.
- Figura 41:** Fotografía de la autora.
- Figura 42:** Dibujo de la autora.
- Figura 43:** Brdar, Valentina: *Ivo Kurtović*, Belgrado: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2011, 81.

Figura 44: Dibujo de la autora.

Figura 45: [http://www.muskiportal.com/wp-content/uploads/2013/07/aa\\_picture\\_20130730\\_384590\\_high-650x411.jpg](http://www.muskiportal.com/wp-content/uploads/2013/07/aa_picture_20130730_384590_high-650x411.jpg)

Figura 46: Museo de la Historia de Yugoslavia. Fotodocumentacion 1962\_194\_114.

Figura 47: Dibujo de la autora.

Figura 48: Dibujo de la autora.

Figura 49: Fotografía de la autora.

Figura 50: <http://www.oris.hr/files/g/1-48/540x360-9/muzej-kauzlaric-zadar-07.jpg>.

Figura 51: Fotografía de la autora.

Figura 52: Dibujo de la autora.

Figura 53: Dibujo de la autora.

Figura 54: Dibujo de la autora..

Figura 55: Dibujo de la autora.

Figura 56: Dibujo de la autora.

Figura 57: [http://visitmycountry.net/bosnia\\_herzegovina/de/images/stories/muzeji/sarajevo/historijski\\_muzej/photos/historijski\\_muzej\\_sarajevo\\_05.jpg](http://visitmycountry.net/bosnia_herzegovina/de/images/stories/muzeji/sarajevo/historijski_muzej/photos/historijski_muzej_sarajevo_05.jpg).

Figura 58: Fotografía de la autora.

Figura 59: Fotografía de la autora.

Figura 60: Fotografía de la autora.

Figura 61: Fotografía de la autora.

Figura 62: Fotografía de la autora.

Figura 63: Fotografía de la autora.

Figura 64: Dibujo de la autora.

Figura 65: Dibujo de la autora.

Figura 66: Dibujo de la autora.

Figura 67: Dibujo de la autora.

Figura 68: Archivo de la Unión de Arquitectos de Croatia.

Figura 69: Fotografía de la autora.

Figura 70: Fotografía de la autora.

Figura 71: Fotografía de la autora.

Figura 72: Fotografía de la autora.

Figura 73: Fotografía de la autora.

Figura 74: Fotografía de la autora.

Figura 75: Fotografía de la autora.

Figura 76: Dibujo de la autora.

Figura 77: Dibujo de la autora.

Figura 78: Dibujo de la autora.

Figura 79: <http://www.oris.hr/files/g/1-48/540x360-9/muzej-split-kauzlaric-03.jpg>

Figura 80: [http://4.bp.blogspot.com/-ts3nHeLOHU8/UKDLPdj\\_C1I/AAAAAAAAQvw/yQO9cIPpQRk/s640/croatian.archeological.monuments.museum.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-ts3nHeLOHU8/UKDLPdj_C1I/AAAAAAAAQvw/yQO9cIPpQRk/s640/croatian.archeological.monuments.museum.jpg)

**Figura 81:** [http://ventula-travel.com/files/cache/7ae98c1b1aabb095d8a741bf36c18be9\\_f217.JPG](http://ventula-travel.com/files/cache/7ae98c1b1aabb095d8a741bf36c18be9_f217.JPG)

**Figura 82:**

**Figura 83:** <http://os-iduknovic-marina.skole.hr/upload/os-iduknovic-marina/images/static3/1056/Image/P2190180.JPG>

**Figura 84:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 19.

**Figura 85:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 19.

**Figura 86:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 18.

**Figura 87:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 21.

**Figura 88:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 21.

**Figura 89:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 21.

**Figura 90:** Petrović, Zoran: «Muzeji», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963), 21.

**Figura 91:** Dibujo de la autora.

**Figura 92:** Dibujo de la autora.

**Figura 93:** Dibujo de la autora.

**Figura 94:** Archivo Vjenceslav Richter.

**Figura 95:** Archivo Vjenceslav Richter.

**Figura 96:** Horvat-Pintarić, Vera: Vjenceslav Richter, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970, sp.

**Figura 97:** Horvat-Pintarić, Vera: Vjenceslav Richter, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970, sp.

**Figuras 98:** Dibujo de la autora.

**Figuras 99:** Dibujo de la autora.

**Figuras 100:** Dibujo de la autora.

**Figuras 101:** Dibujo de la autora.

**Figuras 102:** Dibujo de la autora.

**Figuras 103:** Archivo Museo de Arte Contemporáneo.

**Figuras 104:** Archivo Museo de Arte Contemporáneo.

**Figuras 105:** Archivo Museo de Arte Contemporáneo.

**Figuras 106:** Archivo Museo de Arte Contemporáneo.

**Figuras 107:** Fotografía de la autora.

**Figuras 108:** Fotografía de la autora.

**Figuras 109:** Fotografía de la autora.

**Figuras 110:** Fotografía de la autora.

**Figuras 111:** Fotografía de la autora.

**Figuras 112:** Fotografía de la autora.

**Figuras 113:** MINIĆ, Oliver: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 20-21.

**Figuras 114:** MINIĆ, Oliver: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 20-21.

**Figuras 115:** MINIĆ, Oliver: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 20-21.

**Figuras 116:** MINIĆ, Oliver: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 20-21.

**Figuras 117:** MINIĆ, Oliver: «Jedna nova prostorna koncepcija muzeja», *Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966), 20-21.

**Figuras 118:** Dibujo de la autora.





**Los museos en Yugoslavia - museos proyectados entre 1945 y 1965**

El Anexo I incluye el mapa de la República Federativa Popular de Yugoslavia junto con el emplazamiento de los museos proyectados entre 1945 y 1950, y entre 1950-1965. Dichos períodos merecen una mención aparte debido a las diferentes circunstancias sociales y a la múltiple información que se dispone sobre ellos. Como ya hemos destacado, el desarrollo de la arquitectura inmediatamente después de la guerra, se caracteriza por ser un período de estrechez económica. A partir de 1950, cuando la situación económica mejora considerablemente, cambia el criterio oficial sobre la importancia de construir nuevos museos e igualmente cambia la cantidad de información que se publica.

Por lo tanto, sin perder de vista el conjunto de los dieciséis proyectos, la investigación prácticamente se centra en la arquitectura de los trece proyectos elaborados entre los años 1950 y 1965. Los proyectos están agrupados en proyectos construidos y sin construir, ambos grupos ordenados cronológicamente. Una cantidad importante de proyectos planificados en los planes urbanísticos, no están recogidos en el presente anexo.

Al mismo tiempo, a partir de la información incluida en el esquema, es posible seguir la evolución puntual de los proyectos, tanto los presentados a concurso como los encargados directamente. De acuerdo a esta información se puede constatar que la mayoría de instituciones que proponen la construcción de un museo, lo hacen a través de la convocatoria de concursos. Así —exceptuando los cinco primeros años de la posguerra— entre 1950 y 1965 se convocan diez concursos para museos y sólo hay dos encargos directos.

Gracias a este esquema también puede seguirse el tiempo que transcurre desde el comienzo del proyecto, hasta el final del proceso de construcción y la inauguración del museo. Con excepción del Museo 25 de Mayo, realizado en sólo dos años, es característico un proceso de ejecución lento, que en algunos casos llega incluso a alargarse más de una década.

A partir del mapa geográfico, se pueden ver las diferencias de acuerdo a la distribución territorial. En este aspecto resalta el hecho de que algunas de las Repúblicas, como Eslovenia, Montenegro y Macedonia no tienen proyectos mientras que resulta obvio que una cantidad significativa de estos está focalizada en Belgrado, por ser la capital del país.



1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

1. Museo Militar, Belgrado

2. Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado

3. Museo de la Ciudad, Belgrado

4. Galería Pavle Beljanski, Novi Sad

5. Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo

6. Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad

7. Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado

8. Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, Belgrado

9. Museo 25 de Mayo, Belgrado

10. Museo de Pounje, Bihać

11. Estudio sobre los museos





12. Museo Arqueológico, Zadar

13. Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia, Split

#### PROYECTOS SIN CONSTRUIR



## Museos proyectados entre 1945 y 1965

-  año del proyecto, proyecto a base de concurso  
 año del proyecto, proyecto como encargo directo  
 años de la construcción  
 años de la construcción, sin terminación

1948	1949	1950
------	------	------

A. Galería Moderna, Belgrado

B. Galería de Arte, Belgrado

C. Museo de Antigüedades, Klis, Split

1963	1964	1965
------	------	------

1970	1971	1972	1976	1978	1980
------	------	------	------	------	------

## MUSEOS CONSTRUIDOS







**Los museos del mundo - museos proyectados entre 1945 y 1965**

Anexo II recopila los museos construidos de renombre mundial proyectados en el periodo entre 1945 y 1965. El listado de edificios es el resultado de una investigación personal, y puede ser incompleta. A pesar de ello se puede considerar material válido, teniendo en cuenta de que va más allá de lo que sería estrictamente necesario, pero ayuda a enmarcar el tema de que nos ocupamos. El propósito de este anexo es dar un panorama de las realizaciones arquitectónicas más transcendentales de la época y resumir de una manera útil aquellos planteamientos y temas que nos interesan.

Los museos en Estados Unidos se caracterizan por la aplicación estricta del concepto de contenedor. Como prototipo destacan entre otros el Museo de Arte del Instituto Munson Williams Proctor y la Galería de Arte Sheldon de Philip Johnson, el Huntington Hartford Museo de Edward Durell Stone, el Museo Whitney de Arte Estadounidense de Marcel Breuer y el Museo de Arte Everson de I. M. Pei. Muchas veces estos museos-cajas, tanto por cuestiones de seguridad como para favorecer la iluminación artificial, carecen de ventanas y son completamente cerrados. Además de esta tendencia los museos estadounidenses también reflejan algunos otros conceptos que los caracterizan. Así por ejemplo, El Museo de Oakland, de Kevin Roche y John Dinkeloo, manifiesta una clara vocación paisajística integrándose en el paisaje mediante plazas ajardinadas y escalonadas. Así mismo la construcción del Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright inicia la tendencia –imperante y extendida por todo el mundo durante las décadas de los ochenta y los noventa– en que el museo es entendido como obra singular e irrepetible.

También es notable, en algunos museos mexicanos esta tendencia en la cual la forma deja de seguir a la función, manifestando una voluntad estética. Pedro Ramírez Vázquez, en sus tres museos: el Museo Nacional de Historia, el Museo de Ciudad Juárez y el Museo de Arte Moderno de México, propone unos diseños cuyos valores puramente estéticos desbordan sin duda el contenido. Otros ejemplos en América Latina, como el Museo de Arte de São Paulo, el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México optan por el concepto de contenedor neutro. Pese a ello los elementos constructivos presentes en estos museos les añaden singularidad formal. Otra singularidad, relacionada con la función social que el museo ha de tener, se refleja en la creación de espacios públicos –lugares de encuentro a modo de plaza o de vestíbulo abierto– como parte integrante de museo.

En Europa, en países como Francia, Austria, Suiza, Holanda prevalecen los museos como recipientes geométricos y homogéneos. Como ejemplos destacados de ello cabe citar: el Museo de Bellas Artes André Malraux en El Havre, el Museo Fernand Leger en Biot y el Museo Nacional de Arte y Tradición Popular en París; el Museo

del Siglo XX en Viena; el Museo Suizo de Transporte en Lucerna; el Museo Van Gogh de Gerrit Rietveld en Amsterdam. Paralelo a este concepto de museo-contenedor otros museos –como el Museo de la Fundación Maeght de Jose Luís Sert o el Museo Nacional Marc Chagal, los dos en Francia– aprovechan en su planteamiento la topografía del lugar; conforme a los planteamientos que inspiran el segundo modelo del que hemos hablado, el museo integrado en el paisaje.

En la República Federal de Alemania también se opta por museos cuya esencia formal es próxima a la del contenedor. Ejemplo de ello son: el Museo Nacional Germano de Sep Ruf y Harald Roth, el Museo Wallraf-Richartz de Rudolf Schwarz y Josef Bernard, la Casa Ernst Barlach de Werner Kallmorgen, la Casa Wilhelm-Morgner de Rainer Schell, el Museo Römisch-Germanisches de Heinz Röcke. También destacan algunos museos, como la Galería de Arte de Philip Johnson que, desbordando los límites estilísticos y formales que impone una arquitectura neutra, resalta por su ruda monumentalidad. Mies van der Rohe desarrolla su concepto de contenedor transparente en la Nueva Galería Nacional de Berlín. Otros museos alemanes como el Wilhelm-Lehmbruck Museo en Duisburgo, de Manfred Lehmbruck y la Galería de Arte en Darmstadt, de Theo Pabst continúan con el desarrollo de esta tendencia de evidente influencia «miesiana».

Aunque por todo el mundo existen ejemplos en que predomina el concepto de museo integrado en el paisaje, es en los museos escandinavos donde dicha tendencia es más evidente. Así, entre otros, en el Museo Louisiana en Copenhague, en el Museo Maihaugen en Lillehammer, en el Museo de la Central de Finlandia en Jyväskylä, en el Wasa Dockyard Museo en Estocolmo prevalecen y se subrayan criterios contextualistas en los que el paisaje forma parte integrante del museo mismo.

El Museo de Coches de Amedeo Albertini y la Galería Municipal de Arte Moderno de Carlo Bassi y Goffredo Boschetti en Turín; el Museo Calouste Gulbenkian de Pessoa, Cid y Athouguia en Lisboa; o el Museo arqueológico de Aris Konstantinidis en Ioannina son otros ejemplos de museos contenedores en los que, además, se remarca la longitud en sus proporciones.

El Santuario del Libro de Frederick Kiesler y Armand Bartos en Jerusalén, en Israel, representa un buen ejemplo de aquellos museos que parten de planteamientos escultóricos en la búsqueda de soluciones formales. Este edificio, que es emblemático, tiene una llamativa cúpula blanca, símbolo que además de enmarcarlo históricamente recuerda la forma de las tapas de las jarras de la zona. Como prototipo de integración arquitectónica de un edificio con su entorno podemos citar el Museo de Israel en Jerusalén, de Alfred Mansfield y Dora Gad. Por el contrario, en Tel Aviv, dos ejemplos que reflejan la tendencia hacia el museo tipo contenedor son el Museo de Tel Aviv de Yitzhak Yashar y Dan Eytan, y el Helena Rubinstein Pavilion, de Zeev Rechter y Moshe Zarhy.

Los museos cajas diseñados por Le Corbusier, con la idea de crecimiento ilimitado y que incorpora el respeto al clima como un importante requerimiento, marcan la arquitectura museística en la India. Otro interesante museo proyectado dentro de esta misma tendencia es el Museo a la Memoria de Gandhi de Charles Correa, en Ahmedabad, donde las unidades modulares de seis metros por seis se combinan para formar un ritmo a través de espacios alternativos abiertos y cerrados que posibilitan al mismo tiempo el recorrido de diferentes itinerarios.

En Japón los museos tienen influencia, en mayor o menor grado, del modelo de museo-caja de Le Corbusier. Destacan entre otros: el Museo de Arte Moderno de Junzo Sakakura, el Museo de la Prefectura de Shimane y el Museo de Arte del Centro Cultural Ishibashi de Kiyonori Kikutake, el Museo de la Paz de Hiroshima de Kenzo Tange, El Museo Yamato Bunkakan de Isoya Yoshida. El mismo Le Corbusier realiza en Tokio el Museo de Arte Occidental.

Como vemos, aunque domina la tendencia del contenedor arquitectónico, hay otras dos tendencias –la de la experimentación formal y la de la integración del edificio en el paisaje– que también se encuentran extendidas por todo el mundo. De modo equivalente, si situamos la arquitectura museística exclusivamente al ámbito yugoslavo, el museo contenedor tiene un predominio absoluto. Es más, los logros y avances de nuevas formas y nuevos modos de expresión se consiguen precisamente a través del desarrollo de este mismo concepto.



### ESTADOS UNIDOS

1. Nueva York, Museo Guggenheim, 1943-1959, Frank Lloyd Wright
2. New Haven, Galería de Arte, Universidad de Yale, 1951-1953, Louis Kahn
3. Houston, Salón de Cullinan, 1951-1958, Mies van der Rohe
4. Nueva York, Huntington Hartford Museo, 1958-1959, Edward Durell Stone
5. Nueva York, Museo de Arte del Instituto Munson Williams Proctor, 1960, Philip Johnson
6. Dayton, Museo de Historia Natural, 1960, Richard Neutra, Robert Evans Alexander
7. Kill Devil Hills, El Memorial Nacional a los Hermanos Wright, 1960, Mitchell, Giurgola Architects
8. Fort Worth, Museo Amon Carter, 1961, Philip Johnson
9. Siracusa, Museo de Arte Everson, 1961-1967, Ieoh Ming Pei
10. Oakland, Museo de Oakland, 1962-1968 Kevin Roche, John Dinkeloo
11. Lincoln, Galería de Arte Memorial Sheldon, 1963, Philip Johnson
12. Gettysburg, Museo Lincoln Memorial, 1963, Richard Neutra, Robert E. Alexander
13. Nueva York, Museo Whitney de Arte Estadounidense, 1963-1966, Marcel Breuer, Hamilton Smith



5.



9.





**MÉXICO**

- 14. Ciudad de México, Museo El Eco, 1952, Mathias Goeritz
- 15. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, 1960, Pedro Ramírez Vázquez
- 16. Chihuahua, Museo en Ciudad Juárez, 1962, Pedro Ramírez Vázquez
- 17. Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología, 1963-1964, Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares, Jorge Campuzano
- 18. Ciudad de México, Museo de Arte Moderno, 1964, Pedro Ramírez Vázquez

**BRASIL**

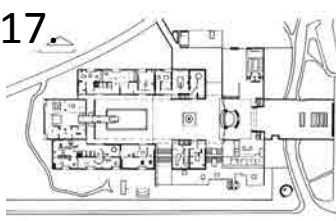
- 19. Rio de Janeiro, Museo de Arte Moderno, 1954, Affonso Eduardo Reidy
- 20. São Paulo, Museo de Arte de São Paulo, 1957-1968, Lina Bo Bardi



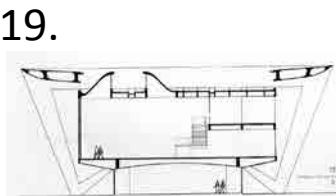
16.



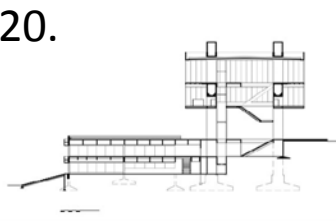
17.



19.



20.





### FRANCIA

- 21. Biot, Fernand Leger Museo, 1957-1959, Andre Svetchine
- 22. El Havre, Museo de Bellas Artes André Malraux, 1958-1961, G. Lagneau, M. Weill, J. Dimitrijević
- 23. Saint Paul de Vence, Museo de la Fundación Maeght, 1959-1964, Jose Luis Sert
- 24. Besanzón, Museo de Bellas Artes y Arqueología, 1964-1970, Louis Miquel
- 25. Niza, Museo Nacional Marc Chagall, 1962-1973, Andre Hermant
- 26. París, Museo Nacional de Arte y Tradición Popular, 1963-1975, Jean Dubuisson

### HOLANDA

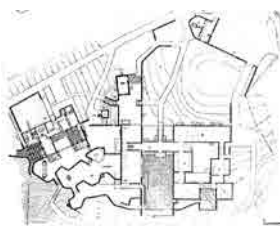
- 27. Amsterdam, Museo Van Gogh, 1963-1973, Gerrit Rietveld

### SUIZA

- 28. Neuchatel, Museo de Etnografía, 1954-1955, Jean-Pierre, Renaud de Bosset
- 29. Zúrich, Galeía de Arte, 1955-1958, Hans Pfister, Kurt Pfister
- 30. Lucerna, Museo Suizo de Transporte, 1956-1959, Otto Dreyer, H. Kappeli, J. Huber
- 31. Zúrich, Museo Heidi Weber, 1960-1967, Le Corbusier

### AUSTRIA

- 32. Viena, Museo del siglo XX, 1958-1962, Karl Schwanzer



23.



27.



32.

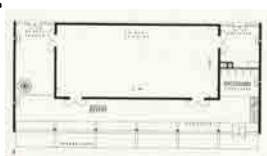


**REPÚBLICA FEDERAL DE ALEMANIA**

33. Núremberg, Museo Nacional Germano, 1953-1978, Sep Ruf, Harald Roth
34. Darmstadt, Galería de Arte, 1956, Theo Pabst
35. Cologne, Museo Wallraf-Richartz, 1953-1957, Rudolf Schwarz, Josef Bernard
36. Essen, Museo Folkwang, 1954-1960, Werner Kreuzberger, Erich Hösterey, Horst Loy
37. Pforzheim, Reuchlinhaus, 1957-1961, Manfre Lehmbruck
38. Duisburgo, Wilhelm-Lehmbruck Museo, 1959-1964, Manfred Lehmbruck
39. Hamburgo, Casa Ernst Barlach, 1960-62, Werner Kallmorgen
40. Hannover, Museo de Historia Hohes Ufer, 1960-1966, Dieter Oesterlen
41. Soest, Casa Wilhelm-Morgner, 1961-62, Rainer Schell
42. Berlín, Galería Nacional, 1962-1968, Mies van der Rohe
43. Bonn, Museo Regional Rheinisches, 1963-67, Rainer Scell
44. Colonia, Museo Römisch-Germanisches, 1963-1974, Heinz Röcke
45. Bielefeld, Galería de Arte, 1963-1968, Philip Johnson
46. Bad Buchau, Federsee Museo, 1965-67, Manfred Lehmbruck



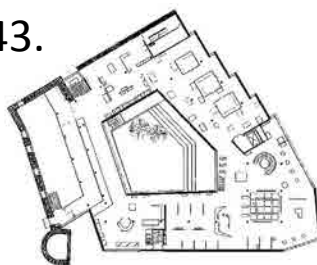
34.



38.



43.



45.





### SUECIA

- 47. Lund, Galería de Arte, 1956, Klas Anshelm, Architect S.A.R.
- 48. Gavle, Museo de Silvicultura, 1960-1961, Sven H. Wraner, Eric Herow, Tormod Olesen
- 49. Falun, Museo provincial, 1960-1962, Hakon Ahlberg
- 50. Estocolmo, Wasa Dockyard Museo, 1961, Hans Akerblad, Bjorn Howander

### NORUEGA

- 51. Oslo, Museo Kon-Tiki, 1957, F.S. Platou
- 52. Lillehammer, Museo Maihaugen, 1959, Sverre Fehn, Geir Grung
- 53. Oslo, Museo de la Técnica Noruega, 1959, Cristian Pran, Otto Torgersen

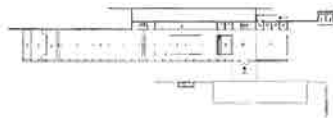
### FINLANDIA

- 54. Jyväskylä, Museo de la Central de Finlandia, 1957-1959, Alvar Aalto

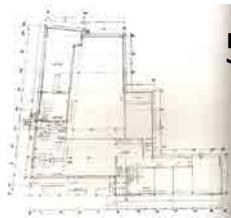
### DINAMARCA

- 55. Copenhague, Museo Louisiana, 1958, Jorgen Bo, Vilhelm Wohlert
- 56. Aalborg, Museo de Arte Moderno, 1958-1973, Alvar Aalto, Jean Jacques Baruel

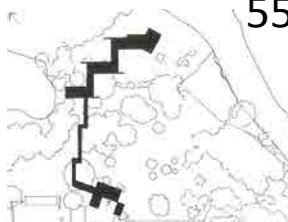
52.



54.



55.



56.





**GRECIA**

57. Tesalónica, Museo arqueológico, 1960, Patroklos Karantinos  
 58. Ioannina, Museo arqueológico, 1965-1966, Aris Konstantinidis  
 59. Atenas, Galería Nacional y Alexandros Soutzos Museo, 1964-1975, Dimitris Fatouros, Pavlos Mylonas

**PORTUGAL**

60. Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian, 1959-1969, A.Pessoa, P. Cid, R. de Athougia

**ITALIA**

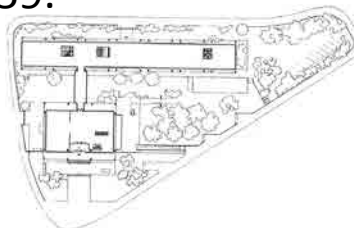
61. Turín, Galería Municipal de Arte Moderno, 1954-1959, Carlo Bassi, Goffredo Boschetti  
 62 Turín, Museo de Coches, 1960, Amedeo Albertini



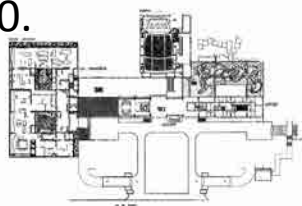
58.



59.



60.



61.





### EGIPTO

63. El Cairo, Museo de esculturas Moktar, 1962, Ramses Wissa Wassef

### GHANA

64. Acra, Museo Nacional de Accra, 1956-1957, Fry, Drew, Drake, Lasdun

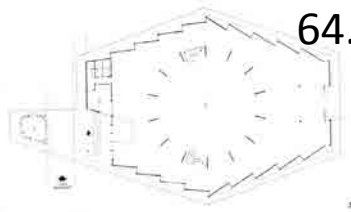
### ISRAEL

65. Jerusalén, Santuario del Libro, 1950-1960, Frederick Kiesler, Armand Bartos

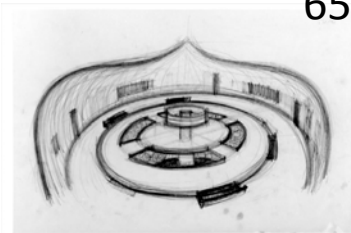
66. Jerusalén, Museo de Israel, 1956-1965, A. Mansfield, Dora Gad

67. Tel Aviv, Museo de Arte Tel Aviv, Helena Rubinstein Pavilion, 1958, Zeev Rechter, Moshe Zarhy

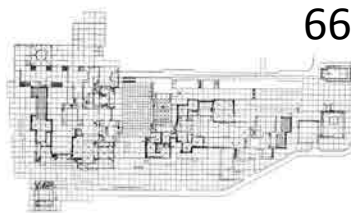
68. Tel Aviv, Museo de Tel Aviv, 1964-1971, Yitzhak Yashar, Dan Eytan



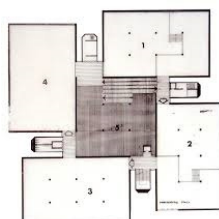
64.



65.



66.



68.



**KUWAIT**

69. Kuwait, Museo nacional, 1960-83, Michel Ecochard

**INDIA**

70. Ahmedabad, Museo de Ahmedabad, 1952-1958, Le Corbusier

71. Ahmedabad, Museo en Memoria de Gandhi, 1958-1963, Charles Correa

72. Nueva Delhi, Museo Nacional de Nueva Delhi, 1960

73. Chandigarh, Museo y Galería de Arte, 1964-1968, Le Corbusier



69.



70.



71.



72.



73.





### UNIÓN SOVIÉTICA

74. Kaluga, Museo Nacional de Historia de la Cosmonáutica K.E. Tsiolkovsky, 1963-1967, B.G. Barkhin, V.A. Strogii, N.G. Orlova, K.D. Fomin, Ye.I. Kireev

### JAPÓN

75. Hiroshima, Museo de la Paz de Hiroshima, 1948-1955, Kenzo Tange

76. Kamakura, Museo de Arte Moderno, 1951, Junzo Sakakura

77. Kurume, Museo de Arte del Centro Cultural Ishibashi, 1956, Kiyonori Kikutake

78. Tokio, Museo de Arte Occidental, 1957-1959, Le Corbusier

79. Matsue, Shimane Prefectural Museo, 1959, Kiyonori Kikutake

80. Nara, Yamato Bunkakan Museo, 1960, Isoya Yoshida

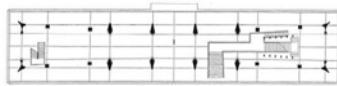
81. Tokio, Goto Museo de Arte, 1960, Isoya Yoshida

82. Tokio, Gyokudo Museo de Arte, 1960, Isoya Yoshida

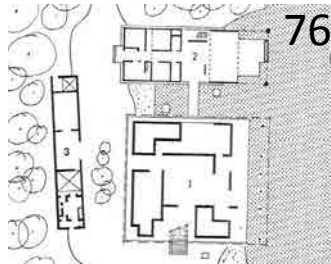
83. Okayama, Museo de Arte, 1962-1963, Kunio Mayekawa

84. Tokio, Setagaya Ward Museo, 1964, Kunio Mayekawa

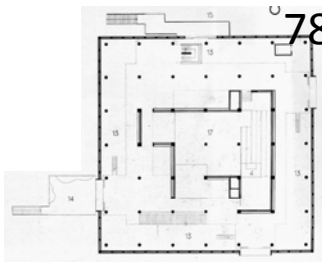
75.



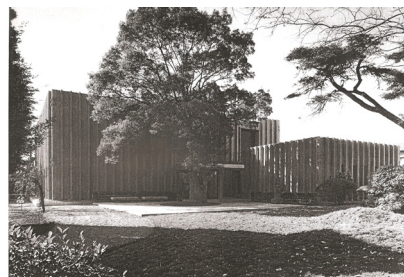
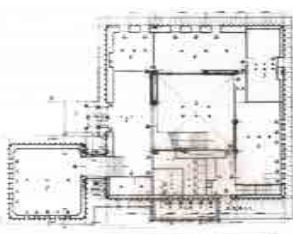
76.



78.



84.







**Los museos en Yugoslavia - datos generales y información gráfica**

El anexo III recoge datos detallados sobre los museos proyectados entre 1950 y 1965. El propósito es sistematizar de un mismo modo la información sobre los proyectos. A pesar de ello los datos no se han corroborado y su fiabilidad depende del rigor de la documentación existente.

- Cada ficha aparece acompañada de los siguientes datos:
- Datos generales (arquitecto, fecha de la fundación, año del concurso, años de la construcción, fecha de inauguración)
- Datos del concurso (fecha, número de proyectos presentados, información sobre los premios, datos del jurado)
- Fuentes documentales (archivos o artículos)
- Diferentes nombres que durante el tiempo toma el museo

Una parte importante de la información recopilada en estas fichas es sobre los concursos. Incluida en la información de carácter general es posible encontrar el número de participantes y deducir de ello el interés que entre los arquitectos despierta la idea de proyectar nuevos museos. Así por ejemplo –si excluimos los concursos de participación restringida– el número total de proyectos presentados es de 31 para el Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, de 38 para el Museo de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina, de 18 para la Galería Moderna, de 19 para el Museo de la Ciudad y de 29 para el Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo. Cantidades que representan un número alto de participantes para la época.

En este anexo se incluyen los datos sobre los premios concedidos. Por un lado sirven para desvelar los arquitectos que han participado en los respectivos concursos, y por otro, estos datos también resumen la actitud del jurado, que con la excusa de que las propuestas arquitectónicas presentadas no cumplen el nivel de calidad esperado –una actitud muy frecuente– no otorgar el primer premio. Así, es notable que de los diez concursos, convocados entre 1950 y 1965, seis terminan sin primer premio.

La cantidad de información disponible sobre los proyectos difiere de un museo a otro. Algunos de los museos cuentan con un número ingente de documentos, imposible de reproducir en estas páginas. Por tal motivo, se reproducen algunos documentos originales junto con información sobre los archivos donde se pueden consultar. Aparte de esta documentación, también merecen mención los artículos de las revistas especializadas por ser la principal fuente de información sobre los concursos.

La orientación temática de las actividades programadas hacia la historia de la lucha revolucionaria y el desarrollo del socialismo, cambia durante los años. Se replantea la validez de la existencia, la justificación social y la temática de sus contenidos. Con el fin de reflejar y esta transformación se recogen los diferentes nombres que se va dando durante estos años a los museos.

Los proyectos serán expuestos en el siguiente orden:

Museos construidos:

- Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina
- Galería Pavle Beljanski
- Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina
- Museo de Arte Contemporaneo
- Museo de los Regalos
- Museo Arqueológico
- Monumentos Arqueológicos de Croacia

Proyectos no realizados:

- Museo Militar
- Museo de Silvicultura y Caza
- Museo de la Ciudad
- Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo
- Museo Pounje
- Estudio seobre los museos



## MUSEO DE LA REVOLUCIÓN POPULAR DE BOSNIA Y HERZEGOVINA

### DATOS GENERALES:

- arquitectos: Boris Magaš (1930-2013), Edo Šmihlen (1930-)
- fecha de la fundación del Museo: 13 de Noviembre de 1945
- año del concurso: 1958
- años de la construcción: 1959-1963
- fecha de la inauguración: 25 de Noviembre de 1966

### DATOS DEL CONCURSO:

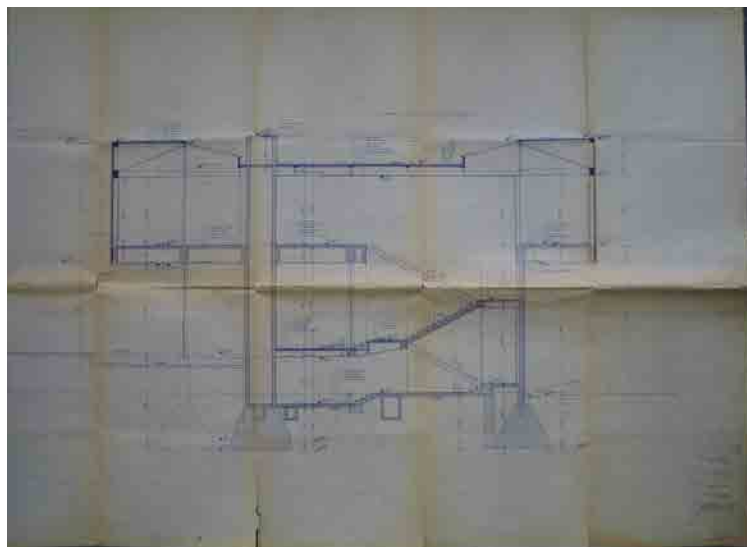
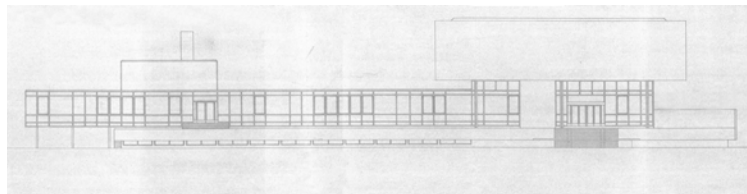
- número de proyectos presentados en concurso: 31
  - 1er premio: Edo Šmihlen, Boris Magaš, Radovan Horvat
  - 2do premio: Jahiel Finci, Lujo Sverer
  - 3er premio: grupo Štraus
  - accésit:- grupo Knežević
    - Vjenceslav Richter, Zdravko Bregovac

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Fondo documental perteneciente al Museo de Historia
- Artículos: *Arhitektura Urbanizam*, núm. 1 (1960)
- Arhitektura*, núm. 5-6 (1962)
- Arhitektura*, núm. 6 (1959)
- Čovjek i prostor*, núm. 80-81 (1958)

### DIFERENTES NOMBRES:

- Museo de la Libertad (1945)
- Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina (1949)
- Museo de la Revolución de Bosnia y Herzegovina (1967)
- Museo de la Historia (1993)





**GALERÍA PAVLE BELJANSKI****DATOS GENERALES:**

- arquitecto: Ivo Kurtović (1910-1972)
- año del concurso: 1958
- años de la construcción: 1959-1961
- fecha de la inauguración: 22 de Octubre de 1961

**DATOS DEL CONCURSO:**

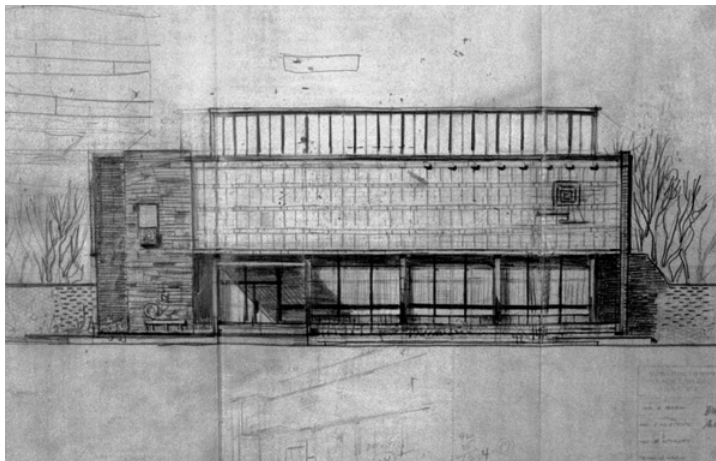
- fecha del concurso: 6 de Mayo de 1958 - 8 de Junio de 1958
- número de proyectos presentados en concurso: 3  
(Milorad Macura, Ratomir Bogojević y Bogdan Bogdanović)
- premios:
  - 1er premio: Bogdan Bogdanović
- Ivo Kurtović por invitación personal de Pavle Beljanski presenta posteriormente un proyecto

**DATOS DEL JURADO:**

- Presidente: Pavle Beljanski- abogado
- Miembros: Todor Jovanović  
 Vojislav Midić- arquitecto  
 Oliver Minić- arquitecto  
 Aleksandar Đorđević- arquitecto  
 Milivoj Nikolajević- pintor  
 Sava Popović-  
 Milutin Vujović- ingeniero

**FUENTES DOCUMENTALES:**

- Artículo: *Arhitektura Urbanizam*, núm. 17 (1962)





### MUSEO DEL MOVIMIENTO DE LOS TRABAJADORES Y LA REVOLUCIÓN POPULAR DE VOIVODINA

#### DATOS GENERALES:

- arquitecto: Ivo Vitić (1917-1986)
- fecha de la fundación del Museo: 14 de Mayo de 1956
- año del concurso: 1959
- años de la construcción: 1960-1970
- fecha de la inauguración: 22 de Diciembre de 1972

#### DATOS DEL CONCURSO:

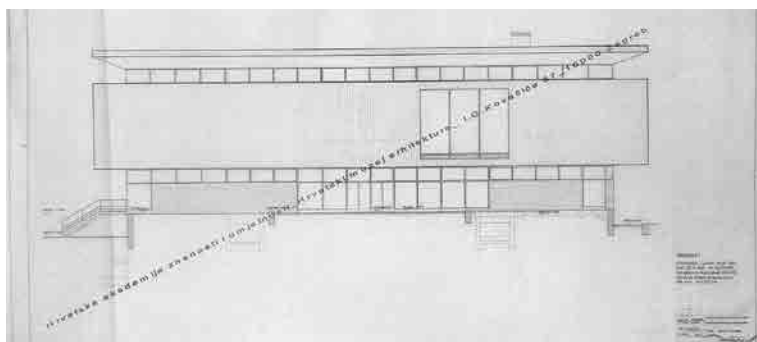
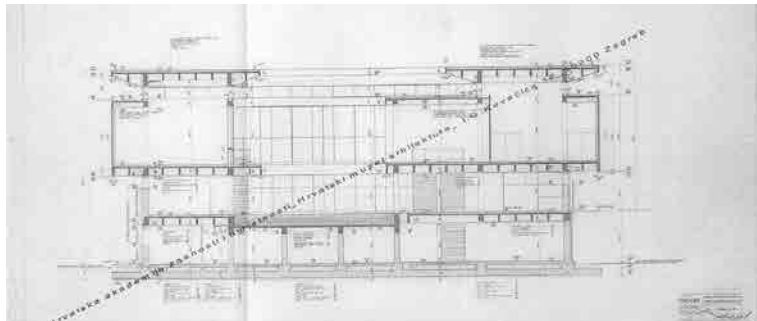
- fecha del concurso: 7 de Mayo de 1959 - 8 de Septiembre de 1959
- número de proyectos presentados en concurso: 38
  - 1er premio: no entregado
  - 2do premio: no entregado
  - 3er premio compartido por:
    - Ivan Vitić (300. 000 dinares)
    - Grajner Zdravko, Milković Stjepan (300. 000 dinares)
  - accésit: Nada Bogojević, Milena Bogojević, Ratomir Bogojević, Luka Julije, Vidić Rasko y Rakić Dusko, Grozdan Knežević, Žagar Želimir, Validita Slavko, Tvrdković Vladimir y Aleksić Branko

#### FUENTES DOCUMENTALES:

- Archivo Histórico de Novi Sad: F.313, 30782/1958, F.313.35296/1959, F.313.43035/1960
- Archivo Histórico de Voivodina, Novi Sad: Φ.289 174/1960, 273/1960
- Archivo Ivo Vitić, Museo de Arquitectura, Zagreb- 195/386 kat: 144
- Archivo de la Unión de Arquitectos de Croatia, Zagreb, Croatia
- Archivo "Casa de la ciudad", Novi Sad, Serbia
- Artículos: *Arhitektura Urbanizam*, núm. 1 (1960)
- Arhitektura Urbanizam*, núm. 24 (1963)

#### DIFERENTES NOMBRES:

- Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular
- Museo de la Revolución Socialista
- Museo de la Historia de Voivodina
- Museo de Arte Contemporáneo



## MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

### DATOS GENERALES:

- arquitectos: Ivan Antić (1930-2005), Ivanka Raspopović (1930-)
- fecha de la fundación del Museo: 17 de Junio de 1958
- año del concurso: 1960
- años de la construcción: 1960-1965
- fecha de la inauguración: 20 de Octubre de 1965

### DATOS DEL CONCURSO:

- número de proyectos presentados en concurso: 18
  - 1er premio: Ivan Antić y Ivanka Raspopović (700.000 dinares)
  - 2do premio: Risto Šekerinski y Petar Pavlić (500.000 dinares)
  - 3er premio: no entregado
  - accésit:- Slobodan Mihajlović y Dragan Raspopović (250.000)
  - Prvoslav Janković, Aleksandar Stjepanović (200.000)
  - Aleksandar Ljahncki (150.000 dinares)

### DATOS DEL JURADO:

- Miembros: Miodrag Panić-Surep- escritor, Branko Petričić- arquitecto, Oliver Minić- arquitecto, Stanko Mandić- arquitecto, Đorđe Krekić- arquitecto, Dušan Milenković- arquitecto, Momčilo Stefanović- curator del Museo Nacional, Peđa Milosavljević- pintor  
Miodrag B.Protić- director del Museo

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Fondo documental perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo
- Archivo Histórico de Belgrado, Serbia: B 13, caja 1
- Documentación fotográfica Tanjug: BE/1 15309
- Artículos: *Arhitektura Urbanizam*, núm. 1 (1960)  
*Arhitektura Urbanizam*, núm. 38 (1966)

### DIFERENTES NOMBRES:

- Galería Moderna (17.VI.1958.)
- Museo de Arte Contemporáneo (12.X.1965.)





## MUSEO DE LOS REGALOS / Museo 25 de Mayo

### DATOS GENERALES:

- arquitecto: Mihailo Janković (1911-1976)
- fecha de la fundación del Museo: 1962
- año del concurso: 1961
- años de la construcción: 1961-1962
- fecha de la inauguración: 25 de Mayo de 1962

### DATOS DEL CONCURSO:

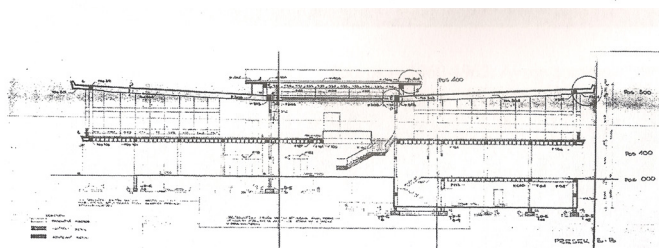
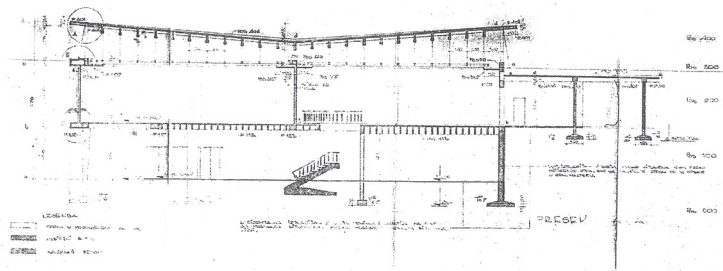
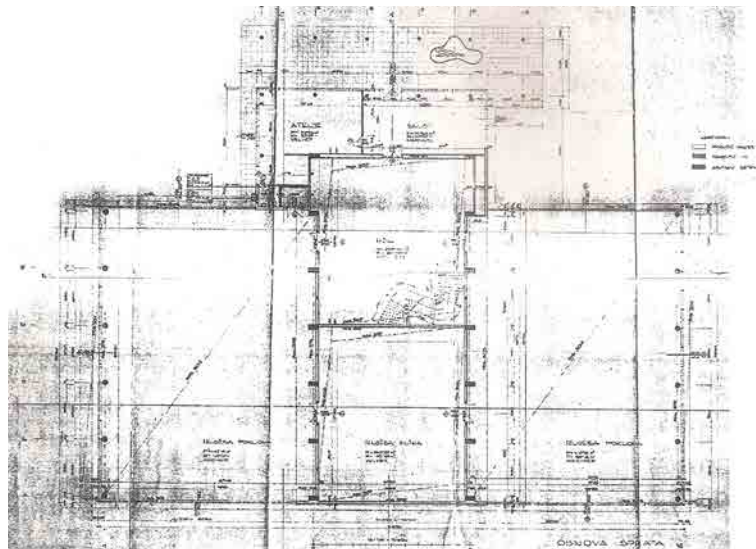
- número de proyectos presentados en concurso por invitación: 2  
Mihailo Janković y Dragiša Brašovan
- 1er premio: Mihailo Janković

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Archivo Histórico de Yugoslavia, Belgrado, Serbia
- Archivo Histórico de Belgrado, Serbia

### DIFERENTES NOMBRES:

- Museo de los regalos (1961)
- Museo 25 de Mayo (1962)
- Museo 25 de Mayo, como parte del Museo de la Historia de Yugoslavia (1996)





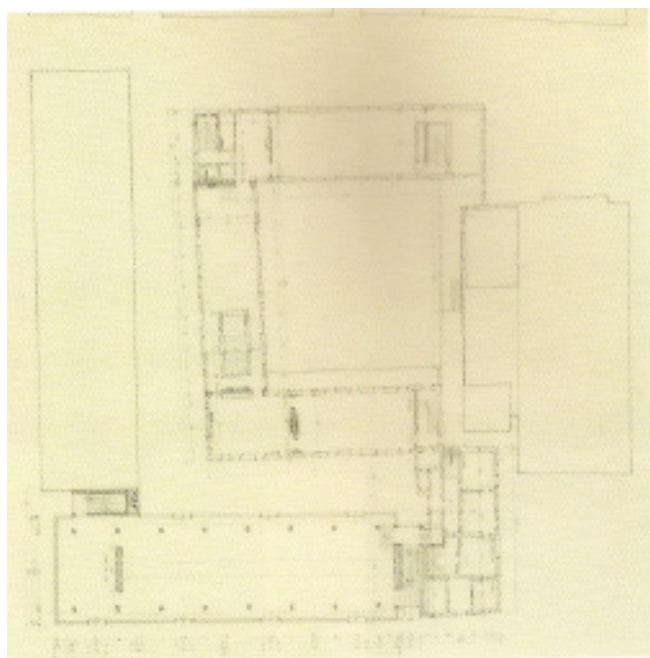
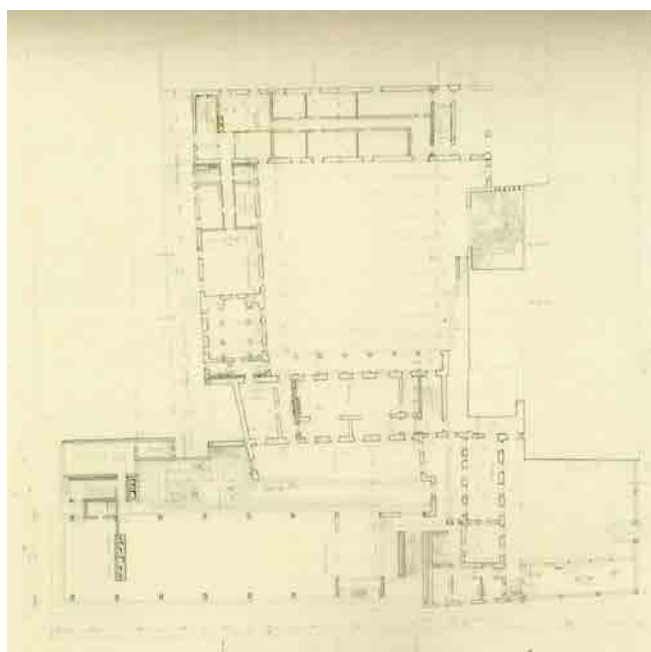
## MUSEO ARQUEOLÓGICO

### DATOS GENERALES:

- arquitecto: Mladen Kauzlarić (1896-1971); Sena Sekulić Gvozdanović y Zvonimir Vrkljan terminan el proyecto tras su muerte
- fecha de la fundación del Museo: 30 de Noviembre de 1832
- año del proyecto: 1964
- años de la construcción: 1972-1972
- año de la inauguración: 1974

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Artículo: *Čovjek i prostor*, núm. 237 (1972)





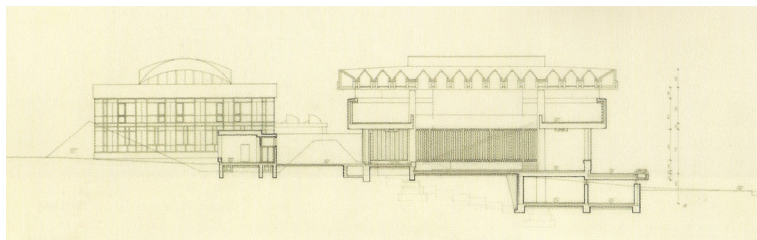
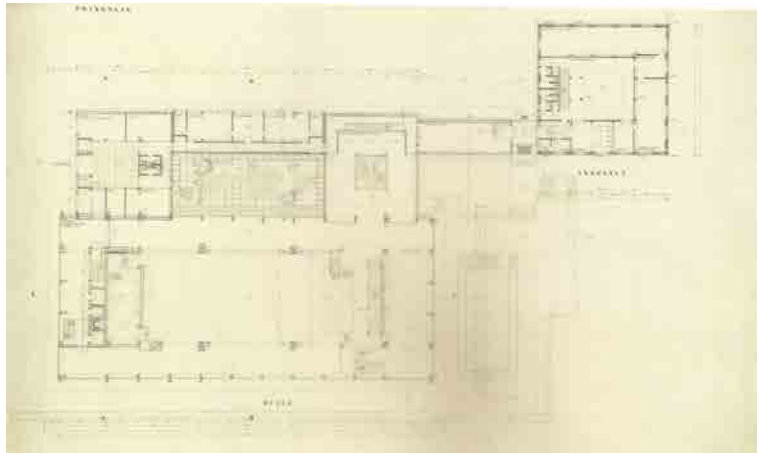
## MUSEO DE LOS MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS DE CROACIA

### DATOS GENERALES:

- arquitecto: Mladen Kauzlarić (1896-1971); Sena Sekulić Gvozdanović y Zvonimir Vrkljan terminan el proyecto tras su muerte
- fecha de la fundación del Museo: 24 de Agosto de 1893
- año del proyecto: 1965
- años de la construcción: 1972-1976
- fecha de la inauguración: 05.12.1976.

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Artículo: *Čovjek i prostor*, núm. 226 (1972)



## MUSEO MILITAR

### DATOS GENERALES:

- fecha de la fundación del Museo: 22 de Agosto de 1878

### DATOS DEL CONCURSO:

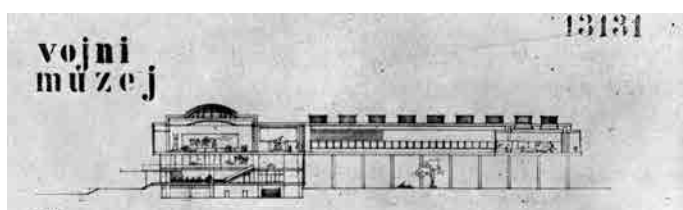
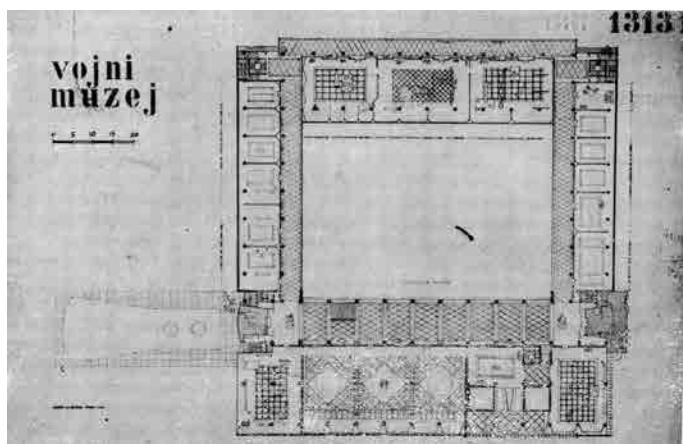
- fecha del concurso: 1950
- número de proyectos presentados en concurso:
  - 1er premio: no entregado
  - 2do premio:
    - Ivo Kurtović, Đorđe Stefanović y Milutin Kopša (70.000 dinares)
    - Marjan Haberle y Galina Feld (70.000 dinares)
    - Vera Ćirković, Jovan Rankvić y Nikola Šercer (70.000 dinares)
- accésit:
  - Juraj Betol (35.000 dinares)
  - Đorđe Krekić y Jovan Korka (35.000 dinares)
  - Ivan Savković (35.000 dinares)
  - Rikard Marasović, Marin Bučić, Miro Marasović (35.000)
  - Đorđe Ristić y Branislav Marinković (25.000 dinares)
  - Zoja Dumendžić, Selimir Dumendžić, Ivo Geršić (25.000)

### DATOS DEL JURADO:

- miembros: Mladen Kauzlarić- arquitecto  
 Josip Nojman- arquitecto  
 Kazimir Ostrogović- arquitecto  
 Bogdan Ignjatović- arquitecto  
 Branko Petričić- arquitecto  
 Leon Kabiljo- arquitecto  
 Han Verena- profesor de museología  
 Gorenc Marcel- profesor de museología  
 Branko Šotra- pintor  
 Stevo Mauduš- representante del Ejército Popular Yugoslavo  
 Bora Leontić- representante del Ejército Popular Yugoslavo

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Artículo: *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 3-4 (1950)





## MUSEO DE SILVICULTURA Y CAZA

### DATOS GENERALES:

- fecha de la fundación del Museo: 30 de Marzo de 1953

### DATOS DEL CONCURSO:

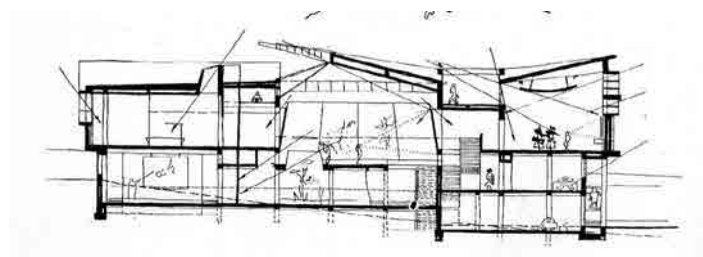
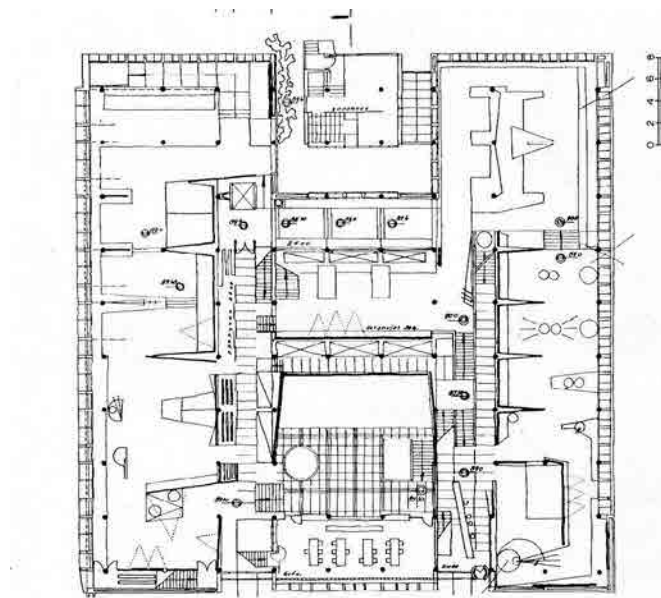
- fecha del concurso: Febrero de 1952- 22 Julio de 1952
- número de proyectos presentados en concurso: 6
- premios: - Dušan Brkić, Noka Gavrilović, Branko Petričić, Dragoljub Hadžipešić, Ivan Kurtović, Ratomir Bogojević

### DATOS DEL JURADO:

- miembros: Miloš Somborski- arquitecto  
 Dragiša Brašovan- arquitecto  
 Nikola Šercer- arquitecto  
 Dragoljub Jovanović- arquitecto  
 Milorad Macura- arquitecto  
 Lazar Pribić- ingeniero  
 Jovan Petrović- ingeniero  
 Milutin Vujović- ingeniero

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Museo de la Ciencia y Tecnología, Belgrado
- Artículos: *Urbanizam i Arhitektura*, núm. 24 (1963)  
*Tehnika*, núm. 9-10 (1952)





## MUSEO DE LA CUIDAD

### DATOS GENERALES:

- fecha de la fundación del Museo: 15 de Octubre de 1903

### DATOS DEL CONCURSO:

- año del concurso: 1954
- número de proyectos presentados en concurso: 19
  - 1er premio: ex-aequo: Ratomir Bogojević (275 000 dinares)
  - 1er premio: ex-aequo: Vjenceslav Richter, Zdravko Bregovac (275 000 dinares)
  - 2do premio:
  - 3er premio: Marjan Haberle, Minka Jurković (200 000 dinares)
  - 4o premio: Bogdan Ignjatović, Leon Kabiljo (135 000 dinares)
  - 5o premio: Konstantin Krpić (130 000 dinares)
  - accésit:- Juraj Bertol (60 000 dinares)
    - Živorad Bogošević (60 000 dinares)
    - Branislav y Jelisaveta Milenković (60 000 dinares)
    - Dragan Ilić (60 000 dinares)

### DATOS DEL JURADO:

-Miembros: Jela Perović- Comité para la Educación y la Cultura de Gobierno de Belgrado

Mate Bajlon- profesor

Ljiljana Šakić- arquitecto

Zora Simić-Milovanović- director del Museo

Dušan Šišmanović- secretario del Museo

Đorđe Mano-Zisi- curator del Museo Nacional

Kazimir Ostrogović- arquitecto

Niko Bežek- arquitecto

Branislav Mirković- arquitecto

Dimitrije Leko- arquitecto

Ivo Kurtović- arquitecto

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Museo de Ciencia y Tecnología, Belgrado

- Artículos: Arhitektura, núm. 2 (1954)

Godišnjak Muzeja Grada Bograda, libro II (1955)

Arhitektura Urbanizam, núm. 24 (1963)





## MUSEO DE LA REVOLUCIÓN DEL PUEBLO YUGOSLAVO

### DATOS GENERALES:

- arquitecto: Vjenceslav Richter (1917- 2002)
- fecha de la fundación del Museo: 19 de Abril de 1956
- año del concurso: 1961
- años de la construcción: 1978-1980
- fecha de la inauguración: sin terminación

### DATOS DEL CONCURSO:

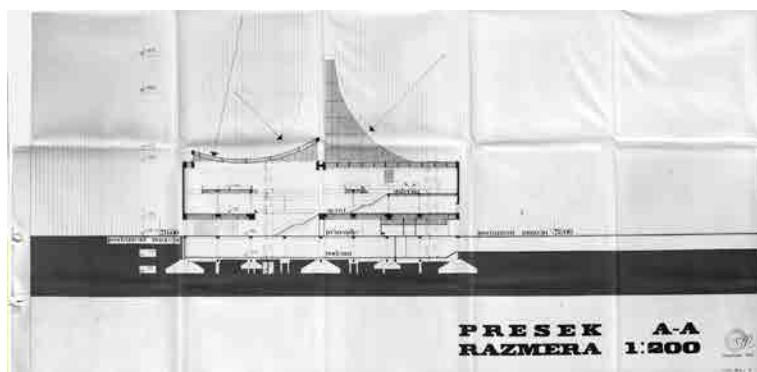
- fecha del concurso: 16 de Abril de 1961- 1 de Noviembre de 1961
- número de proyectos presentados en concurso: 29
  - 1er premio: no entregado
  - 2do premio compartido por :
    - Vjenceslav Richter, Božo Antunović
    - Vojteh Delfin, Grozdan Knežević
  - 3er premio compartido por:
    - Milan Čanković, Ljuba Perić, Emil Seršić
    - Svetislav Ličina, Ljiljana Jovanović, Dobro Miljević

### DATOS DEL JURADO:

- Presidente: Rodoljub Čolaković- vicepresidente del Gobierno de Yugoslavia.
- Miembros: Aleksandar Đorđević- arquitecto, director del Instituto de Urbanismo, Belgrado
  - Antun Augustinčić- escultor
  - Edgard Ravnikar- arquitecto
  - Dragiša Brašovan- arquitecto
  - Ivo Štrukelj- arquitecto
  - Jovan Veselinov- presidente del Parlamento de Republica Serbia
  - Krste Crvenkovski- secretario del Comité para la Educación y la Cultura de Gobierno de Yugoslavia
  - Milorad Panić-Surep- director del Museo
  - Oto Bihalji Merin- escritor
  - Petar Brajović- general
  - Vojin Simeonović- ingeniero principal dentro de Comisión de Planificación de Nueva Belgrado

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Archivo de Serbia y Montenegro, Belgrado, Serbia: N 477, F19-F28
- Archivo Histórico Municipal de Belgrado, Serbia: B 13, caja 1
- Archivo Vjenceslav Richter - Museo de Arte Contemporáneo, Zagreb, Croatia
- Artículos: *Arhitektura*, núm. 5-6 (1961)
- Arhitektura urbanizam*, núm. 11-12 (1961).



**MUSEO DE POUNJE****DATOS GENERALES:**

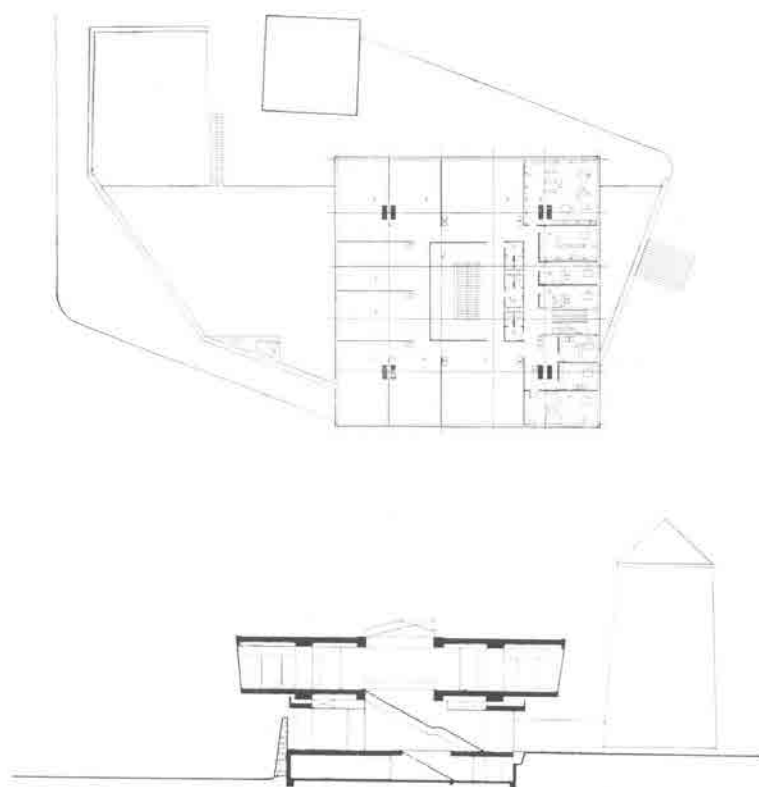
- fecha de la fundación del Museo: 30 de Marzo de 1953

**DATOS DEL CONCURSO:**

- año del concurso: 1963
- número de proyectos presentados en concurso:-
  - 1er premio: no entregado
  - 2do premio compartido por:
    - Vojteh Delfin, Tonko Movrin
  - 3er premio compartido por:
    - Igor Ostrogović
    - Lujo Schwerer, Tereza Matić
- accésit:
  - Feliks Baylon, Mirjana Baylon
  - Branko Aleksić, Stana Aleksić
  - Mate Baylon

**FUENTES DOCUMENTALES:**

- Artículo: *Arhitektura*, núm. 89 (1965)



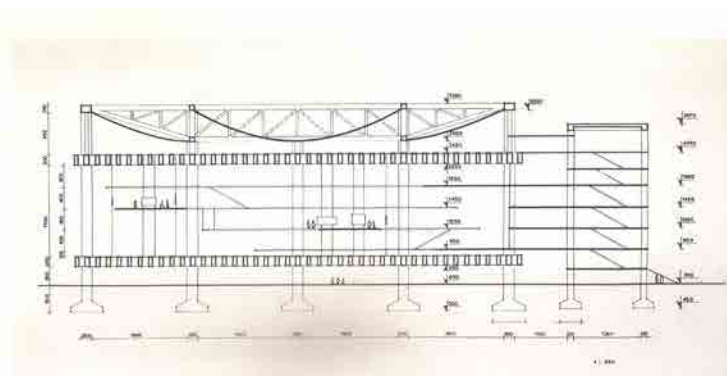
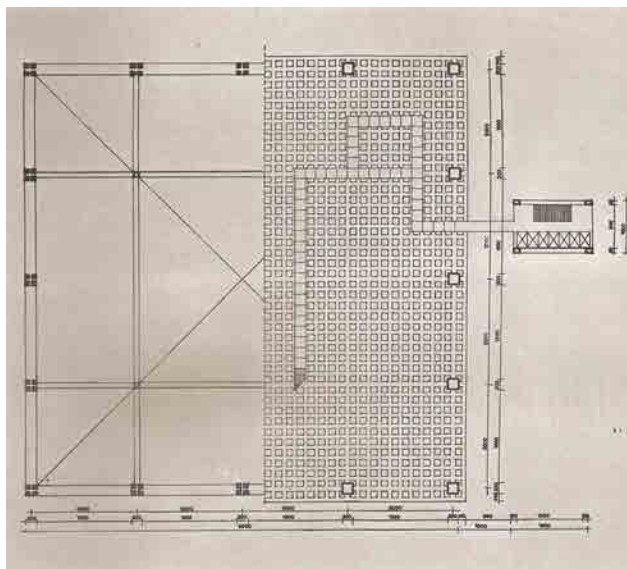
## ESTUDIO SOBRE LOS MUSEOS

### DATOS GENERALES:

- arquitecto: Vjenceslav Richter (1917- 2002)
- año del proyecto: 1963

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Archivo Vjenceslav Richter - Museo de Arte Contemporáneo, Zagreb, Croatia
- Libro: Horvat-Pintarić, Vera: *Vjenceslav Richter*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970.







**Biografías de Arquitectos**

El Anexo IV documenta las biografías de aquellos arquitectos yugoslavos que estuvieron relacionados con los proyectos museísticos. En concreto se trata de once arquitectos. De entre estos han llegado a construir museos Ivan Antić, Mihailo Janković, Ivo Vitić, Boris Magaš, Ivo Kurtović, Ivanka Raspopović, Edo Šmidhen y Mladen Kauzlarić. Por el contrario Vjenceslav Richter, Vojteh Delfin y Ratomir Bogojević, no llegaron a realizar sus obras aunque también juegan un rol significativo en el desarrollo de la arquitectura de museos.

La información biográfica muestra como se pueden claramente diferenciar dos grupos de arquitectos conforme a la época en la que terminan sus estudios. El primer grupo es el formado por Mihailo Janković, Ratomir Bogojević y Mladen Kauzlarić, arquitectos que terminan sus carreras -y comienzan a ser influyentes- en los años que preceden a la Segunda Guerra Mundial. Dicho grupo continua con su actividad y alcanza su madurez profesional después de la Guerra. El segundo grupo –integrado por los arquitectos Vjenceslav Richter, Vojteh Delfin, Ivan Antić, Ivo Vitić, Ivo Kurtović y Boris Magaš– se gradúa al final de los años cincuenta y principios de los sesenta alcanzando el punto álgido de su actividad en las siguientes décadas.

Todos ellos cursan estudios en universidades yugoslavas. El arquitecto Edo Šmidhen es el único con experiencia internacional y amplia su formación en el Bouwecentrum de Rotterdam, donde realiza sus estudios de postgrado. Tras la Guerra, el contacto con las tendencias vigentes entre los arquitectos de la Europa Occidental tiene lugar principalmente a través de las revistas especializadas, las exposiciones de arquitectos extranjeros, los congresos internacionales y los viajes de estudio. Todas estas vías juegan un importante papel a la hora de mantenerse al día de las nuevas tendencias y de poder estudiar las obras más destacados de los arquitectos europeos.

Los arquitectos evidencian una remarcada predilección por los principios y el lenguaje de la arquitectura moderna, que durante esta época estudiada se realiza de manera masiva y dominante. Paralelamente algunos arquitectos determinados, demuestran una orientación individual. Mihailo Janković combina un vocabulario moderno junto con la aspiración de los principios del realismo socialista; Ratomir Bogojević utiliza los patrones de arquitectura moderna de los años treinta; Ivo Kurtović manifiesta tendencias regionalistas, adaptando los elementos derivados de la historia y cultura de lugar.

Conviene también resaltar que la mayoría de estos arquitectos terminan como profesores. Bogojević, Antić, Kurtović enseñan en la Facultad de Arquitectura en Belgrado, mientras Kauzlarić, Magaš y Šmidhen lo hacen en la Facultad de Arquitectura de Zagreb. Igualmente Richter trabaja como coordinador del Departamento de Arquitectura de la Academia de Artes Aplicadas de Zagreb. Todos ellos desarrollan paralelamente su actividad profesional completando importantes obras. Al mismo tiempo, Vitić y Janković dirigen sus propios estudios de arquitectura que cuentan con una gran actividad y una importante producción. Gracias a las obras que realizan –muchas veces precisamente gracias a los museos que realizan– todos estos arquitectos ganan numerosos premios y logran reconocimiento a nivel nacional.

Las biografías serán expuestas en el siguiente orden:

- Antić Ivan
- Bogojević Ratomir
- Delfin Vojteh
- Janković Mihailo
- Kauzlarić Mladen
- Kurtović Ivo
- Magaš Boris
- Raspopović Ivanka
- Richter Vjenceslav
- Šmidhen Edo
- Vitić Ivo



### ANTIĆ IVAN

(1923, Belgrado-2005, Belgrado)

#### Formación:

- Facultad de Arquitectura, Belgrado, 1950

#### Actuación profesional:

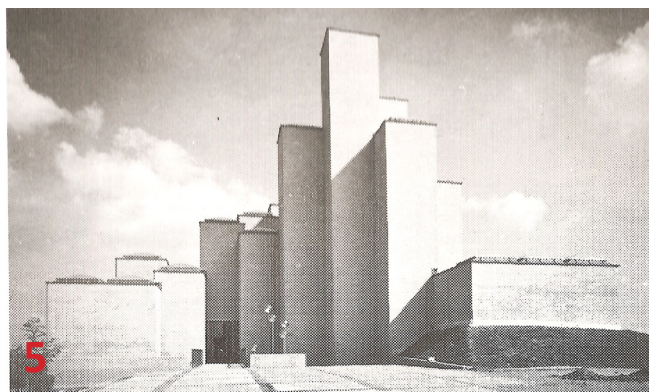
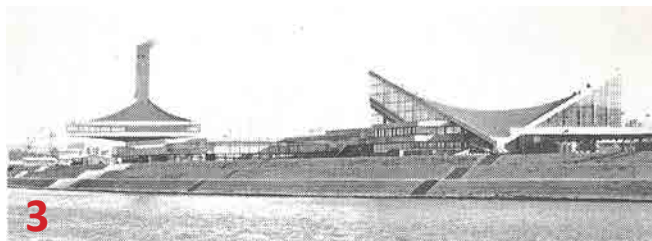
- Empresa de construcción «Rad»  
 - Facultad de Arquitectura, Belgrado, (desde 1957)  
 - Profesor de la Facultad de Arquitectura, Belgrado (desde 1973)  
 - Miembro de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (desde 1983)

#### Premios:

- «Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado», Premio anual, 1965 /Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado/  
 - Premio Honorífico de Toda la Vida «7 de Julio», 1969  
 - «Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado», Premio anual, 1974 /Centro de deportes «25 de Mayo», Belgrado/  
 - Premio anual, «Borba», 1975 /Centro de deportes «25 de Mayo», Belgrado/

#### Principales obras:

1. Torres residenciales, Belgrado, 1955
2. Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado, 1960-1965
3. Centro deportivo «25 de Mayo», Belgrado, 1973
4. Centro deportivo «Pinki», Belgrado, 1974
5. Museo conmemorativo, Kragujevac, 1975
6. Hotel «Breza», Vrnjačka Banja, 1977





**BOGOJEVIĆ RATOMIR**

(1912, Niš-1962, Belgrado)

**Formación:**

- Facultad de Arquitectura, Belgrado, 1937

**Actuación profesional:**

- Instituto de Urbanismo, 1946
- Facultad de Arquitectura, Belgrado (desde 1947)
- Profesor de la Facultad de Arquitectura, Belgrado (desde 1958)

**Principales obras:**

1. Edificio «Odeon», Belgrado, 1939-1960
2. Casa de la prensa, Belgrado, 1956-1961

**Proyectos museísticos no realizados:**

- Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado, 1952
- Museo de la Ciudad de Belgrado, 1954-1961
- Galería Pavle Beljanski, Novi Sad, 1958
- Museo del Movimiento de los Trabajadores y la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad, 1959





### VOJTEH DELFIN

(1921, Split-1981, Zagreb)

#### Formación :

- Facultad de Arquitectura, Zagreb, 1954

#### Actuación profesional:

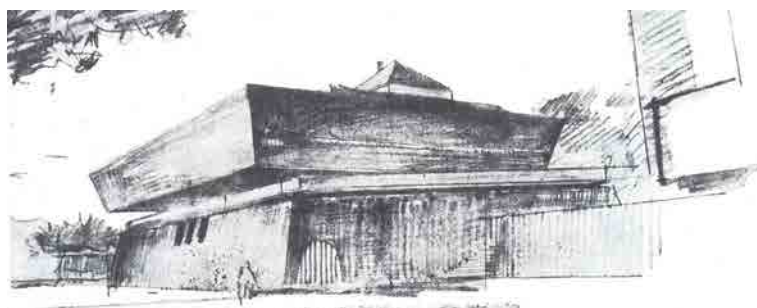
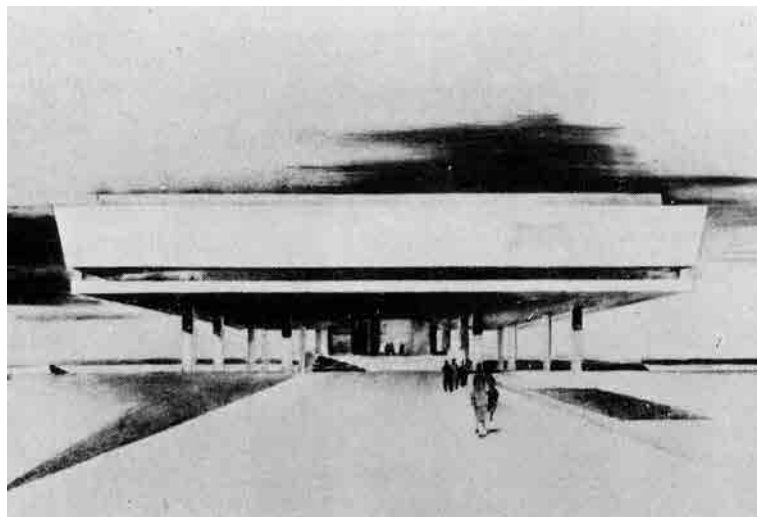
- Fundador de la revista *Čovjek i Prostor*  
 - Editor de la revista *Arhitektura* (1965-1970)

#### Principales obras:

1. Escuela de Policía, 1958

#### Proyectos museísticos no realizados:

- Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo de Belgrado, 1961  
 - Museo de Pounje, Bihać, 1963



**JANKOVIĆ MIHAİLO**

( 1911, Belgrado-1976, Belgrado)

**Formación :**

- Facultad de Arquitectura, Belgrado, 1936

**Actuación profesional:**

- La oficina militar de diseño, 1945-1953

- Fundador y Director del Estudio de Arquitectura «Stadion», desde 1953

**Premios:**

- «Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado», Premio anual, 1956 /Estadion «Tašmajdan», Belgrado/

**Principales obras:**

1. Estadio «Ejército Popular Yugoslavo», Belgrado, 1947-1951
2. Estadio «Tašmajdan», Belgrado, 1953-1956
3. Edificio del Gobierno de la RFPY, Belgrado, 1955-1961
4. Edificio del Comité Central del PCY, Belgrado, 1960-1968
5. Edificio de oficinas y viviendas, Belgrado
6. Edificio de oficinas, Belgrado
7. Museo 25 de Mayo, Belgrado, 1961-1962





### KAUZLARIĆ MLADEN

(1896, Gospić-1971, Zagreb)

#### Formación:

-Academia de Bellas Artes, Zagreb, 1930.

#### Actuación profesional:

- Fundador y Director del Estudio de Arquitectura, junto con Stjepan Gomboš, 1931-1941
- Miembro del grupo «Zemlja», (desde 1932)
- Profesor de la Facultad de Arquitectura, Zagreb (desde 1940)
- Miembro de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Croacia (desde 1950)

#### Premios:

- Premio Honorífico de Toda la Vida «Viktor Kovačić», 1964
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Vladimir Nazor», 1965

#### Principales obras:

1. Vivienda multifamiliar «Frisch», Zagreb, 1931-1933
2. Vivienda unifamiliar «Spitzer», Zagreb, 1931-1933
3. Vivienda unifamiliar «Pučar», Zagreb, 1936
4. Fábrica «Rade Končar», Zagreb, 1945-1949
5. Museo Arqueológico, Zadar, 1964-1972
6. Museo de los Monumentos Arqueológicos de Croacia, Split, 1965-1976





**KURTOVIĆ IVO**

(1910, Sutivan-1972, Belgrado)

**Formación :**

- Facultad de Arquitectura, Belgrado, 1928-1950

**Actuación profesional:**

- Ministerio de la Construcción, 1946
- Empresa «Jugoprojekt»
- Empresa «Srbija-projekt»
- Profesor de la Facultad de Arquitectura, Belgrado (desde 1958)

**Principales obras:**

1. Galería Pavle Beljanski, Novi Sad, 1958-1962
2. Cámara de Comercio, Belgrado, 1961
3. Empresa de seguros «Dunav», Belgrado, 1961
4. Biblioteca Nacional de Serbia, Belgrado, 1957, 1965-1973

**Proyectos museísticos no realizados:**

- Museo Militar, Belgrado, 1950
- Museo de Silvicultura y Caza, Belgrado, 1952





### **MAGAŠ BORIS**

(1930, Karlovac-2013, Zagreb)

#### **Formación :**

- Facultad de Arquitectura, Zagreb, 1955
- Título de Doctor, 1977

#### **Actuación profesional:**

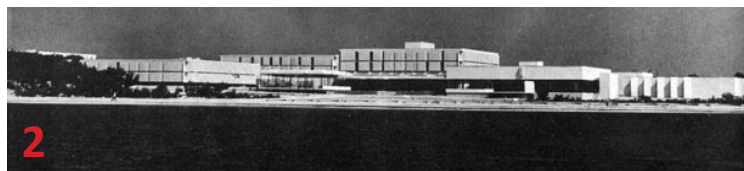
- Facultad de Arquitectura, Zagreb, 1956-1960
- Empresa "Interinženjering", Zagreb, 1967-1969
- Instituto de Proyección, Rijeka, 1969
- Profesor de la Facultad de Construcción en Rijeka (desde 1974)
- Profesor de la Facultad de Arquitectura en Zagreb (desde 1983)
- Miembro de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Croacia (desde 1988)

#### **Premios:**

- Premio anual «Viktor Kovačić», 1963 /Museo, Sarajevo/
- Premio anual «Vladimir Nazor», 1979 /Estadio, Poljud/
- Premio «Borba», 1980 /Estadio, Poljud/
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Vladimir Nazor», 1991
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Viktor Kovačić», 1993

#### **Principales obras:**

1. Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo, 1958-1963
2. Hotel Solaris, Šibenik, 1967-1968
3. Hotel Haludovo, Krk, 1970
4. Guardería, Zagreb, 1975
5. Estadio en Poljud, 1976-1979
6. Iglesia, Rijeka, 1981



**RASPOPOVIĆ IVANKA**

( 1930, Belgrado)

**Formación :**

- Facultad de Arquitectura, Belgrado, 1954

**Actuación profesional:**

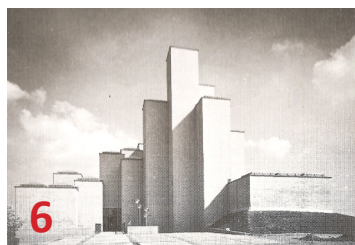
- Empresa de construcción «Rad», 1945-1955
- Empresa «Srbijaprojekt», 1955-1960
- Empresa «Zlatibor», 1961-1964
- Empresa «Srbijaprojekt», 1965-1980

**Premios:**

- «Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado», Premio anual, 1965 /Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado/

**Principales obras:**

1. Fabrica, Loznica,
2. Fabrica, Jagodina
3. Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado, 1960-1965
4. Centro comercial, Bečej
5. Torre residencial, Užice
6. Museo conmemorativo, Kragujevac, 1975





### **RICHTER VJENCESLAV**

(1917, Drenova- 2002, Zagreb)

#### **Formación :**

- Facultad Técnica, Zagreb, 1949

#### **Actuación profesional:**

- Uno de los fundadores del grupo «EXAT 51», 1951
- Academia de Artes Aplicadas, Zagreb (desde 1950-1954)
- Editor de la revista *Čovjek i Prostor* (1959-1960)
- Fundador y Director del Estudio de Arquitectura «Centar 51», (1970-1973)

#### **Premios:**

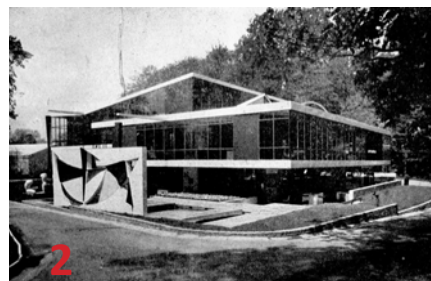
- Premio «Herder», Universidad de Viena, 1981.
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Viktor Kovačić», 1986
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Vladimir Nazor», 1992

#### **Principales obras:**

1. Pabellón expositivo, Trieste, Italia, 1947
2. Pabellón expositivo, Bruselas, Bélgica, 1958
3. Fabrica «Saponia», Osijek, 1960
4. Edificio de oficinas y viviendas «Astra», Zagreb, 1969
5. Escuela de hostelería, Dubrovnik, 1963
6. Villa «Zagorje», Zagreb, 1963-1964

#### **Proyectos museísticos no realizados:**

- Museo de la Ciudad de Belgrado, 1954
- Museo en Alepo, Siria, 1956
- Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo, 1958
- Museo de la Revolución del Pueblo Yugoslavo, 1961
- Estudio sobre los museos, 1963





**ŠMIDIHEN EDO**

(1930, Celje)

**Formación :**

- Facultad de Arquitectura, Zagreb, 1955
- Postgrados en Bouwecentrum, Rotterdam

**Actuación profesional:**

- Facultad de Arquitectura en Zagreb (desde 1958)
- Título de Doctor, 1977
- Professor emeritus (desde 2002)

**Premios:**

- Premio anual «Viktor Kovačić», 1963 /Museo, Sarajevo/
- Premio anual «Viktor Kovačić», 1972 /Escuelas/
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Viktor Kovačić», 2010

**Principales obras:**

1. Museo de la Revolución Popular de Bosnia y Herzegovina, Sarajevo, 1958-1963
2. Escuelas primarias, Zagreb, 1963-1973
3. Vivienda unifamiliar, Zagreb, 1972
4. Torres residenciales, Zenica, 1971-1973
5. Escuela secundaria, Zagreb, 1974





## VITIĆ IVO

(1917, Šibenik-1986, Zagreb)

### Formación :

- Facultad de Arquitectura, Zagreb, 1941

### Actuación profesional:

- Oficina de Proyectos de Arquitectura Zagreb, 1946-1951  
- Estudio de Arquitectura Vitić (desde 1951)

### Premios:

- Premio anual «Borba», 1965 /Motel Sljeme, Preluka, Rijeka/  
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Viktor Kovačić», 1979  
- Premio Honorífico de Toda la Vida «Vladimir Nazor», 1984

### Principales obras:

1. Escuela primaria, Šibenik, 1947-1952
2. Pabellón expositivo, Feria de Zagreb, 1956-1958
3. Museo del Movimiento de los Trabajadores y de la Revolución Popular de Voivodina, Novi Sad, 1960-1970
4. Casa del Ejército Popular Yugoslavo, Šibenik, 1961
5. Vivienda multifamiliar, Zagreb, 1962
6. Motel, Sljeme, Preluka, Rijeka, 1964-1965
7. Sede del Comité Central del PCC, Zagreb, 1961-1968





### Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi director de tesis, Prof. Xavier Monteys Roig, que desde el inicio ha apoyado esta investigación y gentilmente ha contribuido en el avance de la misma, ofreciendo su tiempo para reflexionar, compartir ideas y guiar su desarrollo hasta el final. Me siento muy afortunada de haber podido hacer este trabajo junto a él.

También a todas las personas que han contribuido indirectamente en el desarrollo de la investigación con datos de importancia, material de utilidad y momentos de reflexión: profesores y amigos tanto en España como en Serbia, que han estado dispuestos a colaborar cuando ha sido necesario.

Finalmente agradezco al Ministerio de Educación y Ciencia de la República de Serbia la concesión de una Beca de investigación, que me permitió la realización de esta Tesis Doctoral.